Münster i/W. 1934. № 28

Phil. Diss.

William Michael Rossetti im Kreise der Präraphaeliten

Inaugural-Dissertation

zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-
Universität zu Münster i. W.

vorgelegt von
Wilhelm Justus
aus Quelle b. Bielefeld i. W.

1934
Buchdruckerei Heinrich Pöppinghaus o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Dekan: Herr Professor Dr. Ley.
Referent: Herr Professor Dr. Keller.
Tag der mündlichen Prüfung: 18. 11. 1932.

Meiner lieben Mutter gewidmet!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547226_0102

William Michael Rossetti im Kreise der Präraphaeliten.

Inhalt.

I: Einleitung: Die Persönlichkeit, die William Michael für den Präraphaelismus einsetzt 1-9
1) Charakter 1-2
2) Das grundsätzliche Verhältnis zur Dichtkunst und Malerei, an einer Übersicht über seine Lebensarbeit gezeigt 2-9

II: Ausführung:
1) Die Teilnahme am Fortgang der präraphaelitischen Bewegung 9-59
a) Die amtliche Stellung innerhalb der Brüderschaft 9-16
b) Die Unterstützung der Brüderschaft als Kunstkritiker 16-59
2) Das Verhältnis zu den beiden bekannten Geschwistern 59-78
a) Die Bedeutung für Dante Gabriel und Christina als Hauptstütze der Familie Rossetti . .59-66
b) William Michael als kritischer Helfer seines Bruders 66-73
c) William Michaels Sorge für den Nachruhm der Geschwister 73-78

William Michael Rossetti im Kreise der Präraphaeliten.

I. Einleitung: Die Persönlichkeit, die William Michael für den Präraphaelismus einsetzt.

1) Charakter.

Es soll in dieser Arbeit die Bedeutung dargelegt werden, die William Michael Rossetti in einem Kreise zukommt, der von Malern und Dichtern gebildet wird. Nicht durch eigene künstlerische Leistungen hat er das Recht erworben, in diesen Kreis hineinbezogen zu werden, und dennoch nimmt er darin eine solche Stellung ein, daß sich ein vollkommenes Bild vom Präraphaelismus und den Bedingungen, unter denen er sich auswirkte und unter denen wir Kenntnis von ihm erhalten haben, ohne Berücksichtigung William Michaels nicht gewinnen läßt.

Wir gehen aus von der Frage: Was für eine Persönlichkeit vermag William Michael für die präraphaelitische Bewegung einzusetzen?

Versuchen wir zunächst, die Hauptzüge seines Charakters kennen zu lernen.

William Michael Rossetti, Some Reminiscences. Seite 17: „Apart from his (Dante Gabriel's) mental gifts the quality most innate in him appears to have been dominance: Hoc volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas. He was imperative, vehement, at times angrily passionate." Rem. 21: „I am afraid that I belonged to that unengaging though well-advertised type, the "good little boy". I was not noisy, nor plaguy, nor volcanic. Gabriel was certainly, in his way, a leopard or a leopard-cub; and he found in me something of a kid or a goat to lie down with."

Diese Gegenüberstellung zeigt die Verschiedenheit in der Charakterveranlagung beider Brüder und läßt erkennen, wie die abweichenden Bahnen, denen ihr Leben später folgt, bereits im Knabenalter vorgezeigt sind. Dante Gabriel, heftig, leidenschaftlich, zum Überlegen nicht geneigt, ist der Italiener, William Michael, nüchtern, maßvoll, besonnen, der Engländer. Der Ältere, mit ungestümem Geltungsdrang, der auch in der nötigen Rücksichtnahme auf den anderen keine Schranke sieht, erinnert an den kommenden Künstler, der dem inneren Zwange stattgibt, auch wenn die äußeren Umstände es nicht zu rechtfertigen scheinen, der Jüngere, nicht unternehmend, wohl unter-

richtet, mit schwächerem Geltungswillen, dem impulsiven Bruder sich fügend, weist bereits hin auf den Mann, der, ohne selber produktiv tätig zu sein, denen ein Diener wird, welchen die Natur die Gabe zu künstlerischem Schaffen verliehen hat.

2) Das grundsätzliche Verhältnis zur Dichtkunst und Malerei, an einer Übersicht über seine Lebensarbeit gezeigt.

Überblicken wir nunmehr kurz die Lebensarbeit William Michaels, um daraus die grundsätzliche Stellung kennen zu lernen, die er zur Dichtkunst und Malerei einnimmt.

Siebzehn- oder achtzehnjährig schreibt er seine ersten Verse, etwa ein halbes Dutzend Sonette, zwei Jahre später verfaßt er zwei größere Gedichte: „In the Hill Shadow", das in der Zeitschrift „The Athenaeum" erscheint, als von Dante Gabriel und Christina noch nichts veröffentlicht worden ist, und das später in die beiden Gedichtsammlungen „Beautiful Poetry" und „Gems of National Poetry" aufgenommen wird, und „Mrs. Holmes Grey", eine Blankvers-Dichtung, die die Anerkennung dreier bekannter Dichter, Dante Gabriel, George Meredith und Charles Swinburne, findet und 1868 in dem Monatsblatt „The Broadway" erscheint. Mit dem Bruder stellt er um diese Zeit gemeinsame Übungen an zur Erreichung einer größeren Geschicklichkeit in der Reimtechnik, der eine bestimmt die Reime, der andere versucht mit Verwendung derselben in möglichst kurzer Zeit ein Sonett abzufassen. Mit 20 Jahren schreibt er das Sonett, das auf dem Umschlag des Germ abgedruckt ist und die Grundsätze der präraphaelitischen Brüderschaft zum Ausdruck bringen soll, außerdem einige kurze Gedichte und Sonette, die sich auf die einzelnen Nummern des Germ verteilen, bei denen wir allerdings berücksichtigen müssen, daß die meisten von ihnen aus den Reimübungen der Brüder hervorgegangen sind. Dann bricht plötzlich seine dichterische Tätigkeit ab. Zwanzig Jahre später veranlaßt ihn seine Verehrung für Shelley zu dem Sonett „Shelley's Heart". Im Jahre 1881 folgt eine letzte kurze Periode poetischen Schaffens. Auf Veranlassung des Bruders schreibt er seine demokratischen Sonette. Er beginnt im Januar 1881, läßt anfangs kaum einen Tag vergehen, ohne der Sammlung ein neues Sonett hinzuzufügen. Als er aber im Herbst desselben Jahres fast das dritte Viertel der von ihm für einen Gedichtband für notwendig erachteten Zahl von hundert Sonetten erreicht hat, da erlahmt

der Anfangseifer. Nach dem 72ten Sonett gibt er die Arbeit unvollendet auf.

Die Dichtungen William Michaels gehören also im wesentlichen zwei Perioden an, die durch einen Zeitraum von 30 Jahren getrennt sind.

Schon diese Übersicht läßt eigentlich keinen Zweifel darüber, daß William Michaels Versagen als Dichter auf seine Veranlagung zurückzuführen ist. Bestärkt werden wir in dieser Überzeugung, wenn wir die von ihm veröffentlichten Gedichte betrachten. Bevor wir aber eine Erklärung der Sonderstellung William Michaels unter seinen Geschwistern versuchen, mögen einige Urteile aus der Rossetti-Literatur wiedergegeben werden: Ford Madox Hueffer, The Pre-Raphaelite Brotherhood, 1906, Seite 50: „His several early poems have a merit that has never yet been acknowledged, and but for the fact that he devoted all his early life to the support of his brother, his sisters, and his parents, he would assuredly have been a poet as considerable as his more celebrated brother and only less great in degree than Christina Rossetti."

Danach hätte also William Michael für die Entwicklung der Talente seiner Geschwister den teuersten Preis bezahlt, den er zahlen konnte, den Verzicht auf die Entwicklung der eigenen. Um zu erkennen, daß der Unterschied zu Dante Gabriel und Christina in der Anlage selber, nicht in der Unmöglichkeit der Ausbildung derselben seinen Grund hat, braucht man nur William Michaels Gedichte aus der ersten Periode mit Dante Gabriels „My Sister's Sleep" oder Christinas „Dream Land" zu vergleichen, die doch auch Jugendleistungen sind und einer dichterischen Entwicklung noch kaum etwas zu verdanken haben. Holman Hunt, Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood, 1905, Seite 339: „It was fraternal modesty that made him abandon the pursuit of poetry. Genius, like any other possibility for man, claims cultivation, and this cultivation William Michael forewent by consideration of circumstances, that his brother might have the better opportunity."

Daß Erwägungen dieser Art bei William Michael mitgesprochen haben, wird uns von ihm selber bestätigt. Rem. 473 (die Stelle bezieht sich auf die Abfassung der demokratischen Sonette): „I retained and expressed a certain reluctance (which had always ben potent with me) to come forward as a moderately good poet when I had a brother and sister who were positively good poets, and recognized as such."

Trotzdem müssen wir, wie im folgenden noch gezeigt werden soll, wohl annehmen, daß William Michael ohne seinen

Bruder sich dichterisch noch weniger betätigt haben würde. Kurt Horn, Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht, 23. Bd., Seite 328 (auf Hueffer Bezug nehmend): „Der Hauptgrund ist wohl der, daß der unbezwingliche dichterische Schaffenstrieb ihm nicht in gleichem Maße angeboren war, wie jenem (Dante Gebriel). Sein bürgerlicher Beruf und äußere Lebensumstände können wohl nur in zweiter Linie mitgewirkt haben."

Kurt Horn weist also auf die Veranlagung William Michaels hin, und nur hier, so scheint mir, können wir den eigentlichen Grund für sein Versagen suchen.

Ich kann allerdings nach Untersuchung der Gedichte William Michaels nicht umhin, noch einen Schritt weiter zu gehen als Horn und zu sagen, daß es William Michael geradezu an dem fehlt, was letzten Endes den Dichter ausmacht, was ihm angeboren sein muß und durch die beharrlichste Übung nicht ersetzt werden kann, was auch den Schaffenstrieb in sich schließt; es fehlt ihm an Originalität. Wohl ist er imstande, Ideen zu erzeugen und Empfindungen aufzubringen, die eines künstlerischen Gewandes würdig sind. Das Sonett auf dem Umschlag des Germ ist reich an gedanklichem Gehalt, das Sonett "Democracy Downtrodden" zeigt starkes Mitgefühl für alle, die in politischer Unterdrückung leben. Aber Empfindungen und Gedanken bieten sich ihm nicht dar als künstlerisches Erleben, das von sich aus zum Gestalten drängt, das Empfindungen und Gedanken zum künstlerischen Ausdruck hinüberführt, ohne die bewußte Anpassung an die äußeren Bindungen poetischer Form ungebührlich hervortreten zu lassen.

Weil ihm dieses Erleben fehlt, darum muß ihm der Impuls zum Schaffen von einem anderen mitgeteilt werden. Rem. 33: „This was characteristic of our relations (Dante Gabriel und William Michael) throughout our joint lives: from him ordinarily came the impulse, from myself the development and execution."

Darum hat er das Gefühl, daß die dichterische Form ihm eine unnatürliche Ausdrucksweise ist. Rem. 77: „I never found much difficulty in writing in verse. On the other hand, I never discovered it to be my natural form of expression, which with Dante Gabriel and Christina it clearly was, and so also with my father."

Die letzte Bemerkung William Michaels legt die Erwägung nahe, ob nicht auch Rassenmomente bei der Frage seiner dichterischen Begabung zu berücksichtigen sind. Er vergleicht sich mit denjenigen Angehörigen, die in vollkommenem oder überwiegendem Maße den italienischen Typ in der Familie

darstellen. Es läßt sich wohl nicht leugnen, daß bei dem Vater und den beiden Geschwistern in der stärkeren Betonung des Empfindungslebens, in der natürlichen Handhabung der künstlerischen Form sich auch deren italienische Natur in einer für dichterisches Schaffen günstigen Weise auswirkte, daß also ihre Rassenanlagen ein förderndes Moment bedeuten, das William Michael, dem Charakter und dem Äußeren nach mehr ein Engländer, vorenthalten ist.

Englisch mutet uns auch die vernünftige und praktische Schlußfolgerung an, die William Michael aus der richtigen Selbstbeurteilung zieht. Er gibt Bemühungen auf, die ihn zu einem befriedigendem Ergebnis doch niemals führen werden.

Rem. 76: „To be a quasi poet or a pleasing poetaster was never my ambition. I felt that in the long run I should prefer to stay outside the arena of verse altogether. And so, after making some few experiments, I did."

Da wir keine Zeichnungen William Michaels kennen, obgleich er sich auch in der Malerei versucht hat, sind wir nicht in der Lage, durch eigene Untersuchung nachzuprüfen, wieweit er mit Anlagen für diese Kunst bedacht war. Wir besitzen aber ein Urteil Hunts, aus dem sich vielleicht die nötigen Aufschlüsse gewinnen lassen:

Hunt, Pre-R. and the Pre-R. Br., S. 89: „In Gabriel's Life School he was joined by his brother William, who applied himself at night in a steady manner to the pursuit of drawing, and regularly executed conscientious, although rigid transcripts of the nude."

„Gewissenhafte, aber steife Ausführung," so beurteilt Hunt die Zeichnungen William Michaels. Nehmen wir an, daß sie damit im wesentlichen charakterisiert sind, so läßt sich auf seine zeichnerische Begabung in entsprechender Weise anwenden, was im vorigen über seine dichterische Veranlagung gesagt worden ist. Er kennt die Ausdrucksmittel, deren er sich zu bedienen hat, doch läßt er den Beobachter zu deutlich erkennen, daß er sie nur mit Überlegung gebrauchen kann. Die Steifheit der Form ist das äußere Zeichen dafür, daß ihre Verwendung seiner Natur zu wenig entspricht.

Abschließend läßt sich vielleicht folgendes sagen: Es liegen bei William Michael für beide Kunstgebiete im Grunde die gleichen Bedingungen vor. Es fehlt ihm an Originalität. Er scheitert an dem Unvermögen, uns den Eindruck von Zweckhandlungen zu ersparen, wo wir Ausdruckshandlungen erwarten.

Die Erkenntnis des eigenen Unvermögens ist William Michael nicht zur Veranlassung geworden, sich von der Kunst

überhaupt abzuwenden. Ist ihm eine Anlage versagt, die ein eigenes künstlerisches Erleben ermöglicht, so ist von dem künstlerischen Erbgut der Familie Rossetti doch genügend auf ihn übergegangen, um ihn zum Nacherleben der Schöpfungen anderer Meister zu befähigen, um ihm das Vertiefen in deren Werke zu einer notwendigen Beschäftigung zu machen. Da bei ihm, wie aus dem vorigen ersichtlich, das Verhältnis von Kunstgehalt und Gestaltungsform stark durch das Bewußtsein bestimmt wird, ist es natürlich, daß er dabei der Kunst vorwiegend als Kritiker gegenüber tritt.

Vor allem ist es eine vielseitige literarische Tätigkeit, der William Michael die Stunden widmet, die ihm nach dem Dienst im Excise Office zur freien Betätigung übrig bleiben. Diese gilt besonders den drei Dichtern Blake, Shelley und Keats, und unter ihnen ist es der Lyriker Shelley, dem er die meiste Verehrung entgegenbringt. Von ihm sagt er, Rem. 57: „I revelled in his glorious idealism, and got confirmed in those general tendencies of opinion, on matters of faith and polity, to which I was already drifting."

Also: durch Shelleys ideale Gesinnung, durch seinen Pantheismus, durch sein Eintreten für die Beseitigung politischer Unterdrückung fühlt sich William Michael besonders angezogen.

1870 veranstaltet er die erste kritische Gesamtausgabe der Werke Shelleys, er hält mehrere Vorlesungen über den Dichter, darunter zwei über „Shelley's Life and Writings" in der Midland Institution in Birmingham. Von 1886 bis 95 ist er Präsident der Shelley Society.

Eine ähnliche, wenn auch geringere Bedeutung hat William Michael für den Mystiker William Blake, an den Dante Gabriel als Visionär stark erinnert. Nach dem Tode ihres Freundes Alexander Gilchrist unterstützen die beiden Brüder dessen Witwe bei der Vollendung der Blake-Biographie, die von jenem begonnen war und die nun 1863 herausgebracht werden kann. 1874 übergibt William Michael der Öffentlichkeit die erste Gesamtausgabe der lyrischen Dichtungen William Blakes.

Von dem dritten Dichter endlich, John Keats, dem die Präraphaeliten-Maler manche Anregung verdanken, veröffentlicht er im Jahre 1887 eine Biographie, die in der Sammlung „Great Writers" erscheint. William Michaels Beschäftigung mit den Romantikern Blake, Shelley und Keats ist wichtig für die Beurteilung seiner Stellung unter den Präraphaeliten. Gerade diese drei Dichter haben D. G. Rossetti und seinen Kreis in mehrfacher Weise beeinflußt. Blake wirkt durch seine Mystik

und durch seine Hinwendung zur Gotik auf Dante Gabriel ein, Shelley durch seinen Symbolismus auf Dante Gabriel und Swinburne, auf letzteren außerdem durch seine Freiheitsbegeisterung. Keats beeinflußt mit seinem ästhetischen Sensualismus Rossetti und Morris; auch dürfte sich Rossettis Gabe der Klangeinfühlung an den Versmelodien von Keats gebildet haben. Die Bedeutung dieses Dichters für den Präraphaelismus wird noch dadurch vermehrt, daß er, der selber der bildenden Kunst nahe gestanden und ihr manche Anregung entnommen hatte (z. B. Ode to a Grecian Urn), seinerseits in seinen bilderreichen Dichtungen mit den minutiösen Einzelbeschreibungen den Präraphaeliten-Malern eine Reihe von Motiven bot.

Wenn William Michaels literarische Tätigkeit in der Hauptsache diesen drei Dichtern gilt, dann geht daraus auf jeden Fall hervor, daß er mitten im Ideen- und Interessenkreise der Präraphaeliten steht, ja, wir dürfen wohl annehmen, daß der Einfluß der drei Romantiker auf seine Freunde mehr oder weniger durch ihn vermittelt wird. In den Rossetti Papers (Diary 1870, 22. Febr.) schreibt William Michael: „It is no longer than last Christmas that he (D. G.) and I had a long battle over Shelley and Keats."

In ähnlicher Weise wird wohl William Michael öfters Gelegenheit genommen haben, seine Ansichten über die drei Dichter, mit denen er durch eingehende Beschäftigung mehr und mehr vertraut wurde, im Präraphaelitenkreise zum Ausdruck zu bringen, und so dürfte er für die Weiterführung der Beziehungen, die die drei Romantiker mit seinen Freunden verbinden, wohl kaum ohne Einfluß geblieben sein.

Von der Vielseitigkeit der literarischen Betätigung William Michaels bekommt man einen rechten Eindruck, wenn man die große Reihe seiner Dichterausgaben überblickt, die in der Sammlung „Moxon's Popular Poets" erscheinen.

Es handelt sich dabei um folgende sechzehn Dichter: Milton, Pope, Thomson, Cowper, Burns, Wordsworth, Scott, Coleridge, Campbell, Moore, Byron, Shelley, Felicia Hemans, Keats, Hood und Longfellow.

Da die biographisch-kritischen Einleitungen zu den einzelnen Ausgaben zum Teil günstige Beurteilung finden, faßt sie William Michael zusammen, fügt die Biographien der sieben Dichter Chaucer, Spenser, Shakespeare, Butler, Dryden, Gray und Goldsmith hinzu und bringt so im Jahre 1878 einen einheitlichen Band unter dem Titel „Lives of Famous Poets" heraus.

Auf die genannten Veröffentlichungen, die von Kurt Horn (Zeitschr. für franz. und engl. U.) eingehender behandelt werden, kann hier im einzelnen nicht eingegangen werden. Zu ihrer allgemeinen Beurteilung sei folgendes gesagt:

1.) In der Textrevision (Gesamtausgabe Shelleys) geht William Michael häufig zu weit und beeinträchtigt durch das Bestreben sprachlicher und sachlicher Korrektheit die poetische Schönheit der Dichtung.

2.) Die biographischen Ausführungen zeichnen sich aus durch Sorgfalt im Zusammentragen des Materials, doch sind die vielen Einzelheiten oftmals nur rein äußerlich aneinandergereiht; wir vermissen vielfach eine Auswahl und Verwendung derselben zu dem Zweck, das Werk des Dichters in seiner Abhängigkeit von Leben und Charakter zu zeigen.

3.) Am wertvollsten sind im allgemeinen die kritischen Bemerkungen, die ein feines Einfühlungsvermögen in die besondere Wesensart der einzelnen Dichter bekunden.

Einen Beweis für William Michaels Sicherheit im Erkennen dichterischer Werte sehen wir auch in seinem Eintreten für zeitgenössische Dichter, die ihre Anerkennung noch erringen müssen, besonders für diejenigen, die uns insofern an die präraphaelitischen Maler erinnern, als sie das Recht der starken künstlerischen Persönlichkeit auf volle Auswirkung der Individualität in Anspruch nehmen und durch die Form, die sich über alles Konventionelle hinwegsetzt, zunächst auf allgemeine Ablehnung stoßen. Bereits 1850 tritt er im „Germ" für Robert Browning ein [1]). Er ist der erste, der in England eine Auswahl der „Göttlichen Komödie" übersetzt er das „Inferno" ganz, das der amerikanische Dichter von seinen eigenen Landsleuten noch stark angefeindet wird.

Auch die italienische Literatur hat ihn angezogen. Aus der „Göttlichen Komödie" übersetzt er das „Inferno" ganz, das „Purgatorio" gut zur Hälfte (19 Gesänge) [2]). Außerdem untersucht er im Dienst der Chaucer Society die Beziehungen zwischen Chaucers „Troylus and Chryseyde" und Boccaccios „Filostrato" [3]).

Trotz dieser vielseitigen literarischen Tätigkeit findet William Michael noch Zeit, sich mit der Malerei zu beschäftigen, wenn sie ihn auch wohl nicht in gleichem Maße wie die Poesie

---

1) Rob. Browning ist der einzige zeitgenössische Dichter, der D. G. Ross. beeinflußt hat. In dem Gedicht „Jenny" ist R. Br. dramatischer Monolog angewandt.

2) Dante ist der Dichter, der durch seine platonische Mystik, durch seine Gestaltensymbolik den größten Einfluß auf D. D. Rossetti ausgeübt hat.

3) Chaucers Vers-Epik dient W. Morris als Vorbild.

in Anspruch genommen hat. Er ist Mitarbeiter einer Reihe von Zeitschriften, wie „The Critic", „The Spectator", „The Saturday Review", „Fraser's Magazine", „The London Review", „The Fine Art's Quarterly Review" und anderer, um darin, besonders nach den großen Gemäldeausstellungen, zu den einzelnen Werken der Meister als Kunstkritiker Stellung zu nehmen.

Wir sind jetzt in der Lage, das Bild von der Persönlichkeit William Michaels in seinen Hauptzügen zu zeichnen. Wir erkennen ihn als einen Mann von vielseitigen geistigen Interessen, der, nicht veranlagt selber Künstler zu sein, wohl befähigt ist, sich in das Werk des Künstlers zu vertiefen, den seine Verehrung für die Kunst veranlaßt denen zu dienen, welchen die Gabe der Originalität verliehen ist, und im Dienst der präraphaelitischen Kunst wollen wir William Michael nunmehr kennen lernen.

II. Ausführung:

1) Die Teilnahme am Fortgang der präraphaelitischen Bewegung.

a) Die amtliche Stellung innerhalb der Brüderschaft.

William Michaels Aufnahme in die präraphaelitische Vereinigung.

Rem. 62: „Here were six members. Clearly five of them can at the first have had no wish for me as a seventh, but Gabriel had, no one (so far as I ever knew or supposed) raised the least objection, and so I was installed as P. R. B. No. 7. No distinction was made between me and the others, except that (after the subsiding of some shadowy idea that I might become a professional painter) I was not expected to produce any work of art."

Danach ist er auf Vorschlag Dante Gabriels in die Brüderschaft aufgenommen worden. Warum man ihn zum Mitglied machte, wird nicht gesagt. Wohl erwähnt er die etwas unbestimmte Erwartung der Freunde, in ihm einen künftigen aktiven Mitarbeiter zu gewinnen. Doch läßt sich nicht erkennen, ob und wie weit diese Erwartung für seine Aufnahme Bedeutung hatte.

Vergleichen wir damit, was Hunt zum Eintritt William Michaels in die Brüderschaft sagt.

Hunt Pre-Raph. and the Pre-Raph. Br., Seite 89: „Gabriel was soon persuaded that in spite of William's lateness in taking up Art, he would shortly become proficient enough in throwing up his appointment at the Inland Revenue Office and taking to painting, and with this prospect he proposed that we should make room for him in our Body."

Nach Hunt hat also die Aussicht auf produktive Mitwirkung, die William Michael etwas nebensächlich abtut, die entscheidende Rolle für seine Aufnahme gespielt. In diesem Falle kommt Hunt wohl der Wirklichkeit näher, denn da William Michael ein besonderes Amt erst nach einiger Zeit übertragen wird, ist kein Grund für seine Aufnahme ersichtlich, wenn man nicht annehmen will, daß man von ihm die genannten Erwartungen hegte.

Das Amt William Michaels in der Brüderschaft.

Prae-Raphaelite Diaries and Letters. The P. R. B. Journal. Introduction. Seite 206: „Some little while having elapsed, it was determined that one of the P. R. B.'s should be Secretary; and I, as not being taken up by art-work, was pitched upon for the purpose."

William Michael wird also Schriftführer der Vereinigung. In den Satzungen der Brüderschaft, die allerdings erst am 13. Januar 1851 formuliert werden, wird gleich am Anfang sein Amt besonders angegeben:

„Rule 1: That William Michael, not being an artist, be Secretary of the P. R. B."

Dazu äußert sich William Michael selbst in seinen Erinnerungen.

Rem. 62: This post was more nominal that burdensome."

Die Geschichte der Bürderschaft nimmt einen solchen Verlauf, daß die praktischen Verpflichtungen seines Amtes ihm keine große Last bedeuten.

Eine doppelte Aufgabe hat William Michael als Schriftführer zu erfüllen. Die erste wird in der neunten Satzung angegeben:

„Rule 9: That at each such monthly meeting the Secretary introduce any business that may require consideration — to the exclusion of other topics until such business shall have been dispatched."

Er hat also für die Besprechungen der einzelnen präraphaelitischen Sitzungen die Tagesordnung zu bestimmen. Wollen wir die praktische Bedeutung dieser Verpflichtung ab-

schätzen, so müssen wir vor allem wissen, wie es um die präraphaelitischen Sitzungen bestellt ist.

Rem. 71: „The whole of 1849 and the first half of 1850 may be regarded as a period when the brotherhood, in this aspect, was most active. Soon the necessities of work, each man in his own groove, the distances between our houses, the not infrequent absence of one member or other from London, and other considerations of this order, interfered with fixed or numerous meetings, and we were rather friends united by some common ideas in work than adherents of an orgnization."

The P. R. B. Journal: „Monday 2nd December 1850: Stephens whom I had not seen for months, called . . . We discussed the shamefully obsolete condition into which P. R. B. meetings have fallen."

Wir sehen, wie schnell und gründlich das anfängliche Interesse der Mitglieder an den gemeinsamen Zusammenkünften geschwunden ist.

Zwar versucht man, in der Sitzung vom 13. Januar durch Formulierung verschärfter Regeln den Brüderschaftsgedanken neu zu beleben, aber zu dieser Sitzung sagt William Michael:

M. W. Rossetti, Dante Gabriel Rossetti. His Family Letters. With a Memoir, Seite 136: „They (the new and stringent rules) were forthwith disobeyed, and the Praeraphaelite Brotherhood, as a practical working organization, and something more than a mere knot of friends, may be regarded as from that day sinking into desuetude."

Die angeführte Satzung (rule 9) kann also für William Michael praktisch nur geringe Bedeutung gehabt haben.

Das Tagebuch.

Die zweite Aufgabe, die das Schriftführeramt William Michael auferlegt, wird in Satzung 16 ausgedrückt.

„Rule 16: That the Secretary be required, as one of the chief part of his duty, to keep a journal of the P. R. B."

Er hat also das Tagebuch der Brüderschaft zu führen.

Welches ist der besondere Zweck desselben?

The P. R. B. Journal, Introduction, 206/07: „At the same time the object of it was understood to be a record, from day to day, of the proceedings of all the Members, so far as these were of a professional or semi-professional character."

Zur Ergänzung dieser Angabe sei ein Teil aus der Eintragung vom 13. Januar 1851 hinzugefügt:

„Rules were also adopted for a general review of each P. R. B.'s conduct in art at the close of the year."

Wir dürfen diese beiden Angaben wohl aufeinander beziehen und aus ihnen folgern, daß das Tagebuch vornehmlich die Möglichkeit bieten sollte, am Schluß des Jahres die Fortschritte eines jeden Mitgliedes einer gerechten Prüfung zu unterziehen.

Die schnelle Abnahme des Interesses an den gemeinsamen Zusammenkünften bringt es mit sich, daß das Tagebuch wohl kaum praktische Bedeutung in diesem Sinne gehabt hat:

The P. R. B. Journal, Introduction, 207: „The Journal was producible to any Member who might choose to ask for it — I don't think any one ever did."

Wie hat William Michael das Tagebuch geführt? Diese Frage läßt sich nicht genau beantworten.

P. R. B. Journal, Introd., 207: „There are various gaps in the Journal, owing to my own laches; and several more, owing to a performance by my Brother" (Dante Gabriel hat nämlich um 1855 in Abwesenheit seines Bruders eine Reihe von Blättern aus dem Tagebuch entfernt).

Wir können also nicht feststellen, wer von beiden Brüdern für die Lücken im einzelnen verantwortlich ist. Es seien trotzdem einige Eintragungen des Tagebuches zusammengestellt, aus denen ersichtlich ist, daß die Führung desselben dem allgemeinen Verlauf der Geschichte der Brüderschaft vollkommen entspricht:

„Tuesday 15th May 1849 (erste Eintragung): The plan of writing this diary was fixed, and will, I am in hopes, be steadily persevered in."

„From 8th April, up to-day, Sunday, July, 21st (1850), I have neglected the P. R. B. Journal. My excuse is, plenty else to do — the impelling cause, idleness. But I hope henceforth to persevere."

„24th October 1850: Another long gap in this Journal, even after having made a beginning with the resumption of it. Let me record no more intentions or promises, but set to work at its continuation once more, being as brief as possible regarding the interval."

„1853, 23rd January: I at last resume the P. R. B. Journal, not too sanguine of continuing it for long."

William Michaels Pflichtgefühl nimmt also in dem gleichen Maße ab, in dem der Brüderschaftsgedanke allgemein von den Präraphaeliten aufgegeben wird.

Die Bedeutung des Tagebuchs für unsere Kenntnis der präraphaelitischen Bewegung.

The P. R. B. Journal, Introduction 208: „It is however a highly authentic account of the early stages in a movement which proved of great importance. As such I suppose the P. R. B. Journal may be regarded in some quarters as a document not undeserving of attention."

Das Tagebuch stellt die erste Mitteilung über den Verlauf der Geschichte der Bürderschaft dar, die zwar manche Lücke aufweist, die aber, soweit sie uns vorliegt, als authentischer Bericht über die präraphaelitische Bewegung zu betrachten ist. Ohne auf die Geschichte der Brüderschaft selbst einzugehen, sei auf einige Eintragungen hingewiesen, die von besonderem Interesse sein dürften:

„Tuesday 6th November 1849: Looked over a house in Cheyne Walk, Chelsea. Gabriel, Hunt, and myself, think of going at once, and Stephens and Collinson would join after April. We think likewise of getting Deverell."

Die Präraphaeliten beabsichtigen also, eine gemeinsame Wohnung zu beziehen (aus finanziellen Gründen wird der Plan nicht ausgeführt). Wir sehen, wie stark im Anfang das Gefühl der Zusammengehörigkeit ist.

„July 21st 1850: Not long after the opening of the Exhibitions the Brotherhood had the misfortune to lose one of its members — Collinson, who announced his resolution thus, in a letter addressed to Gabriel:

"I feel that, as a sincere Catholic, I can no longer allow myself to be called a P. R. B. in the brotherhood sense of the term, or to be connected in any way with the magazine. I love and reverence God's faith, and I love his holy Saints; and I cannot bear any longer the self-accusation that, to gratify a little vanity, I am helping to dishonour them, and lower their merits, if not absolutely to bring their sanctity into ridicule."

Mit diesem Brief liefert uns das Tagebuch ein wichtiges Dokument, aus dem sich die große Einwirkung der feindlichen Kritik auf die Brüderschaft ermessen läßt. Wir sehen, wie die Worte des Athenaeum: There are many to whom his work (das Gemälde von Millais „The Carpenter's Shop") will seem a pictorial blasphemy (1. Juni 50), und ähnliche Äußerungen der Gegner dem frommen Collinson ein weiteres Verbleiben bei der Brüderschaft aus religiösen Gründen unmöglich machen.

„24th October 1850: Deverell has worthily filled up the place left vacant by Collinson."

Zu dieser Eintragung setzt William Michael die Fußnote: „I think it was my brother who fixed upon Deverell as a P. R. B. But the nomination was not fully ratified by others."

„9th February 1851: A few further regulations were made — involving, at Hunt's suggestion, the important principle that any possible new member is to be re-eligible annually — not permanently admitted in the first instance."

Wenn die in der Fußnote ausgesprochene Vermutung William Michaels stimmt, dann zeigen die Eintragungen einen Gegensatz in der Auffassung zweier ganz verschieden veranlagter Mitglieder über die Zweckmäßigkeit der Zusammensetzung der Brüderschaft: Der impulsive Dante Gabriel, der eine ruhige Entwicklung nicht gut abwarten kann, der die Bewegung rasch in die Breite führen möchte und aus dem Grunde auch seinen Bruder vorgeschlagen hat, ist bemüht, den leer gewordenen Platz schnell auszufüllen; der bedächtige und gewissenhafte Hunt setzt, um die Voreiligkeit Dante Gabriels unschädlich zu machen, den Beschluß durch, daß die erste Aufnahme in die Brüderschaft noch keine ständige Zugehörigkeit zum Präraphaeliten-Bunde bedeutet.

„24th October 1850: Hunt talks of going to Jerusalem, when he can set about the Ruth, and painting it on the spot, and Gabriel is to accompany him."

Diese Bemerkung zeigt, wie sehr Dante Gabriel im Anfang der präraphaelitischen Bewegung noch unter dem Einfluß Hunts steht. Während er sich später vom Naturalismus ganz abwendet, teilt er hier offenbar mit Hunt die Ansicht, daß das Prinzip der Naturtreue dem Maler für die Darstellung biblischer Begebenheiten die Verwendung orientalischer Landschaftshintergründe zur Pflicht mache.

„13th January 1851: Millais having raised a doubt as to the propriety of our continuing to call ourselves P. R. B.'s, considering the misapprehension which the name excites, it was determined that each of us should write a manifesto declaring the sense in which he accepts the name; to be read all together at our next meeting, which is fixed for Millais *)."

Aus dieser Mitteilung geht ein Doppeltes hervor:

1.) Der Name P. R. B. ist ein wichtiges Mittel der feindlichen Kritik im Kampfe gegen die neue Bewegung.

2.) Eine bestimmte und einheitliche Auffassung über die Bedeutung dieses Namens ist auch bei den Mitgliedern der Brüderschaft nicht vorhanden.

---

*) This "declaration" appears to have been lost this long while past. I fancy that none of the other P. R. B.'s wrote any declaration.

Die hier verwandten Eintragungen zeigen, daß das präraphaelitische Tagebuch trotz seiner Lücken eine wertvolle Quelle für unsere Kenntnis der präraphaelitischen Bewegung darstellt.

The Germ.

Die zweite Aufgabe, die William Michael als Mitglied der Brüderschaft übertragen wird, ist die Herausgabe des Germ.

The P. R. B. Journal: „23rd September 1849:A letter arrived from Woolner informing me that, as difficulties in keeping back the ardour of our new proprietors begin to rise up, he and Gabriel have determined on at once making me editor, and that the prospectus has been sent off to the printer's with my name accordingly."

Rem. 62: „Woolner and my brother took it upon them to make this appointment, acquiesced in, if not expressly authorized, by all the others."

Die Zuweisung dieses Amtes erfolgt in ähnlicher Weise wie die Aufnahme in die Brüderschaft. Dante Gabriel, dem sich hier Woolner anschließt, handelt noch selbständiger als damals und bestimmt den Bruder zum Herausgeber des Germ. Der Widerspruch der anderen bleibt aus, und damit ist ihm das Amt übertragen.

„25th September 1849: I had a letter from Gabriel in answer to my last to Woolner. He says that the words "Conducted by Artists", recently proposed to be inserted in the title of our magazine, are now to be left out; and that therefore, as he thinks, there is no further ground for arguing the question of my name being published as editor."

Wir sehen, wie die Sonderstellung William Michaels innerhalb der Brüderschaft einige Schwierigkeit bereitet, die man dadurch überwindet, daß man darauf verzichtet, auf den besonderen Charakter des Blattes bereits im Titel hinzuweisen.

„10th December 1849: We talked about the magazine, and are quite unanimous in considering that the first number must appear; but all except Stephens and myself are somewhat inclined to drop it after that whether successful or not."

Diese Eintragung läßt erkennen, daß William Michael und das andere literarische Mitglied der Brüderschaft (als William Michael Ende des Jahres 1850 die Kunstkritik des Spectator übernimmt, wird Stephens sein Nachfolger als Mitarbeiter des Wochenblattes The Critic) das größte Interesse an der eigenen Zeitschrift haben, was in ihrem Unvermögen, aktive Mitarbeit als Maler zu leisten, seinen natürlichen Grund hat.

Nach Erscheinen der ersten beiden Nummern des Germ sind die finanziellen Mittel der Brüderschaft erschöpft. Georg und Alexander Tupper, die den Druck des Blattes übernommen haben, erklären sich bereit, es auf eigene Kosten mit ein oder zwei weiteren Nummern zu versuchen. Das Zurückgehen des präraphaelitischen Einflusses auf die Zeitschrift, das sich daraus ergibt, äußert sich natürlich auch in einer Veränderung der Stellung William Michaels.

W. M. Rossetti, The Germ. Facsimile Reprint, Preface, Seite 11: „I continued to be editor; but as the money stake of myself and my colleagues in the publication had now ceased, I naturally accommodated myself more than before to any wish evinced by the Tupper family."

Er muß als Herausgeber des Germ in den beiden letzten Nummern den Wünschen der Familie Tupper mehr Rechnung tragen.

b) Die Unterstützung der Brüderschaft als Kunstkritiker

Damit ist William Michaels amtliche Tätigkeit innerhalb der Brüderschaft dargelegt. Es sei nunmehr auf die Hauptarbeit eingegangen, die er für seine Freunde geleistet hat, auf seine Kunstkritik im Dienst des Präraphaelismus. Zur Überleitung diene eine Betrachtung seines Sonetts auf dem Umschlag des Germ. Dieses Sonett gehört zu den Beiträgen, die er in Befolgung der allgemeinen Pflicht aller Mitglieder zu der Zeitschrift zu liefern hat. (Von ihm stammen 4 Kritiken, 11 kurze Gedichte und 4 Sonette.) Es sollte die Grundsätze der Brüderschaft zum Ausdruck bringen, es faßt aber die Aufgabe etwas enger und gibt die präraphaelitische Auffassung von der rechten Würdigung eines literarischen Kunstwerkes wieder.

The Germ. Facs. Repr., Pref., 15: „It had been suggested that one or other of the proprietors should write a sonnet to express the spirit in which the publication was undertaken. I wrote the one here in question. I do not remember that any one else competed."

William Michael hat also eine Aufgabe übernommen, die ebensogut allen anderen Mitgliedern zugedacht war. Er zeigt, daß er die literarische Vertretung der Brüderschaft in erster Linie als die eigene Pflicht betrachtet. Wie sehr die Freunde in dem Sonett eine gelungene Formulierung der präraphaelitischen Kunstauffassung sehen, geht daraus hervor, daß sie es auf dem Umschlag jeder einzelnen Nummer des Germ erscheinen lassen.

Mit Bezug auf den künstlerischen Wert des Sonettes gilt das, was in der Einleitung über William Michaels Dichtungen allgemein gesagt wurde und was auch in dem Urteil Joseph Knights zum Ausdruck kommt:

J. Knight, Life of Rossetti, 1887, Seite 41: „A sonnet by Mr. William Rossetti, printed on the cover of the four numbers, conveyed in lines richer in thought than in music the principles to advocate which the magazine was started."

Die poetische Form ist hier weniger bedeutsam. Es kommt für uns vor allem darauf an, zu untersuchen, inwieweit aus der mangelhaften dichterischen Gewandung der präraphaelitische Kunstgedanke hervortritt.

Das Sonett lautet:

"When whoso merely hath a little thought,
Will plainly think the thought which is in him,
Not imaging another's bright or dim,
Not mangling with new words what others taught;
When whoso speaks, from having either sought
Or only found, — will speak, not just to skim
A shallow surface with words made and trim,
But in that very speech the matter brought:
Be not so keen to cry — "So this is all?
A thing I might myself have thought as well,
But would not say it, for it was not worth!"
Ask: "Is this truth?" For it is still to tell
That, be the theme a point or the whole world,
Truth is a circle, perfect! great or small."

William Michael will etwa folgendes sagen:

Wenn jemand einen persönlichen Gedanken, der durch eigene Überlegung geklärt ist, den fremdes Denken nicht beeinflußt hat, in seiner vollen Tiefe erfaßt und ohne Künstelei, in direkter und treffender Weise zum Ausdruck gebracht hat, dann weise man sein Werk nicht zurück, weil es vielleicht etwas Unbedeutendes mitteilt, man achte es als Ausdruck der Wahrheit.

In ähnlicher Weise hat William Michael später selber das Sonett erläutert:

Germ, Facs. Repr., Pref. 15: „What I meant, is this: A writer ought to think out his subject honestly and personally, not imitatively, and ought to express it with directness and precision; if he does this we should respect his performance as truthful, even though it may not be important."

Man verlangt also ein Dreifaches: Originalität des Gedankens, volle Erfassung desselben, Natürlichkeit und Unmittelbarkeit des Ausdruckes. Wenn ein Kunstwerk diese drei Forderungen erfüllt, bezeichnet man es als wahr, das heißt, man sieht in ihm den wahren Ausdruck der Seele des Künstlers.

Wir erkennen hier bereits den gesunden Grundzug des Präraphaelismus, in dem seine Hauptbedeutung für die englische Kunst liegt: Die Betonung des individuellen Charakters der Kunst. Es deutet sich aber auch schon die Enge des präraphaelitischen Programms an, indem nur von dem Gedanken als Ausgang für die künstlerische Gestaltung die Rede ist.

In dem Sonett hat William Michael die Gesichtspunkte angegeben, die den Präraphaeliten für die Würdigung eines Kunstwerkes wichtig sind. Nachdem dies Sonett zweimal in der Öffentlichkeit erschienen ist, erhält er selber Gelegenheit, Kunstkritik im präraphaelitischen Sinne zu üben. Im Februar 1850 wird er Mitarbeiter des Wochenblattes The Critic.

Wie die neue Stellung mit dem Germ und dessen Schicksal zusammenhängt, geht aus folgender Eintragung des präraphaelitischen Tagebuches hervor:

„2nd February 1850: On coming home I found a letter from Mr. Cox, of the Critic, proposing that, in case the Germ should not continue (as he considers probable) one of the Art-writers in it, or I, should write on the same subject for his paper.

Der Germ wird also für William Michael die Brücke zu einem öffentlichen Blatt, und darin liegt vielleicht die Hauptbedeutung, die seine 4 Nummern für die Brüderschaft gehabt haben. Für die Verbreitung der präraphaelitischen Kunstauffassung, der die eigene Zeitschrift dienen sollte, ist damit eine neue und, man kann wohl sagen, eine bessere Möglichkeit gewonnen. Im Germ arbeitete William Michael mit seinen präraphaelitischen Freunden zusammen. Nach dessen Eingehen beschränken sich die Künstler auf die Malerei, der Kritiker hat allein die Aufgabe der Vertretung gegenüber der Öffentlichkeit, und damit ist eine Arbeitsteilung innerhalb der Brüderschaft vorgenommen, wie sie nach der Verschiedenheit der Begabung schon eher hätte durchgeführt werden sollen.

Daß William Michael das Amt lediglich im Interesse der Brüderschaft übernimmt, zeigt der letzte Teil dieser Eintragung:

„He would not be able, however, to offer any remuneration in cash. His proposal is not, I think, disadvantageous for the P. R. B., as it would enable us to review the exhibitions in our

own feeling, and might besides lead to other literary employment."

Das Programm der Präraphaeliten.

William Michael beginnt seine neue Tätigkeit, wie bereits erwähnt, im Februar 1850. Einige Wochen später werden die Ausstellungen eröffnet, zu denen auch die Präraphaeliten ihre Bilder senden, und nun bietet sich für ihn zum ersten Male Gelegenheit, öffentlich für seine Freunde einzutreten.

Zum besseren Verständnis der Kunstkritik William Michaels sei kurz auf die Beurteilung des Präraphaelismus durch die Öffentlichkeit eingegangen. Als die Mitglieder der Brüderschaft im Jahre 1849 zum ersten Male öffentlich ausstellten, fanden sie nur wenig Beachtung. Wo man sie kritisierte, geschah es mit dem Bemühen, sie gerecht zu beurteilen. Als dann in der Folgezeit (durch Dante Gabriels Unvorsichtigkeit) bekannt geworden war, welche Bezeichnung die geheimnisvollen Buchstaben P. R. B. ausdrücken sollten, da sah man, daß eine neue Bewegung entstanden war, die sich gegen die zeitgenössische Malerei richtete. Man erblickte in dieser Bewegung, deren Ziele man nach der Bezeichnung P. R. B. mehr oder weniger falsch auslegte, eine Gefahr für die englische Kunst, die möglichst schnell und gründlich beseitigt werden müsse.

Für die präraphaelitischen Bilder des Jahres 1850 interessierte sich darum die Kritik in weitestem Maße. Sie war bemüht, der Brüderschaft den Mut zu fernerem Ausstellen ihrer Gemälde endgültig zu nehmen.

Auf einzelne Kritiken wird gleich noch besonders einzugehen sein. Hier seien einige Äußerungen H u n t s wiedergegeben, aus denen sich ein allgemeiner Eindruck über das Schicksal der Präraphaeliten bei der Ausstellung des Jahres 1850 gewinnen läßt.

H u n t, Pre-Raph. and the Pre-Raph. Br., 204: „When the press gave their verdict it was with one voice of condemnation. The leading journals denounced our works as iniquitous and infamous. The critics exhibited their indignation with the more effect by giving their own interpretation of the revealed meaning of the word Pre-Raphaelite."

206: „Sometimes I went stealthily to the Exhibition, hoping to hear some favourable opinion expressed, but as soon as the public arrived at my picture they invariably said. "Oh, this is one of those preposterous Pre-Raphaelite works", and went on to the next without looking again upon the canvas. One

fellow-student, some years my senior, told me that he regretted to see me mixed up with this charlatanism, that he perfectly understood that our object was to attract great attention to ourselves by our extravagant works, and that when we had succeeded in making ourselves notorious, which, being undeniably clever fellows, we should soon do, we should paint pictures of real merit."

Aus den Ausführungen Hunts geht folgendes hervor:

1.) Die gesamte Kritik ist sich einig in der Ablehnung der Prä-Raphaeliten.

2.) Sie läßt in ihrer Stellungnahme die Vornehmheit der Form, auf die auch der Gegner Anspruch hat, oftmals stark außer acht.

3.) Sie übt einen großen Einfluß aus, der so weit geht, daß sie eigene Urteilsbildung vielfach von vornherein unmöglich macht.

Wenden wir uns nun wieder William Michael zu. Wir sehen die Schwierigkeit, aber auch die Bedeutung der Aufgabe, die der zwanzigjährige Kritiker zu leisten hat. Wir haben Verständnis, wenn ab und zu recht deutlich wird, daß er aus einer Kampfstellung heraus schreibt.

In zwei Zeitschriften tritt William Michael für seine Freunde ein. Für die erste, The Critic, schreibt er von Februar 1850 bis Ende des Jahres 1850, für die zweite, The Spectator, von da an bis zum Jahre 1858. Man könnte die Kunstkritik William Michaels, soweit sie hier in Frage kommt, gliedern in einen praktischen und einen theoretischen Teil. Der erste bezieht sich auf die einzelnen Gemälde und verteilt sich über alle 8 Jahre, der zweite setzt ausführlich das ganze Kunstsystem des Präraphaelismus auseinander und ist enthalten in den beiden Artikeln des Spectator vom 31. Mai und 4. Oktober 1851. Es sei mit dem letzten Teil begonnen.

Wie William Michael selber seine Darlegungen aufgefaßt wissen will, zeigt eine Bemerkung aus seinem Buch:

Fine Art, chiefly contemporary, 1867, Preface XI: „The articles which I wrote regarding it (The P. R. Movement), while strictly and entirely my own, and in no way prompted by any of the artists concerned, may nevertheless be taken to represent with some degree of exactness and authority the aims and aspirations of the originators of the school."

Nach William Michael haben wir also in seinen Ausführungen eine Art programmatische Erklärung für die ganze Brüderschaft zu sehen.

Es ist nur natürlich, daß sich in diesen Zeitungsartikeln die Leitgedanken des Präraphaelismus vielfach durcheinanderschieben und daß hier und da eine Lücke im System offen bleibt. Versuchen wir, die einzelnen Gedanken der Ausführung voneinander zu lösen und mit den übrigen präraphaelitischen Veröffentlichungen in Verbindung zu bringen, um zu erkennen, was für ein Bild uns William Michael von dem Programm der Brüderschaft gibt.

Der Grundzug des Präraphaelismus, auf den bereits bei dem Sonett hingewiesen wurde, tritt uns aus der ganzen Darlegung immer wieder entgegen: Wiedergewinnung des individuellen Charakters der Kunst, darum Loslösung von den lähmenden Bindungen der Tradition, freies Gestalten der unabhängigen Künstlerpersönlichkeit.

Untersuchen wir zunächst, wie William Michael den Maler charakterisiert, der sich von der Tradition leiten läßt. Zwei Fragen sind dabei für ihn bestimmend:

1.) Welche Bindungen legt die Tradition dem Maler auf?

2.) Wie wirken sich diese Bindungen aus?

Zu der ersten Frage führt er folgendes aus:

„Conventional are the rules of a principal light and a principal shadow in certain definite proportions, of the balance of colour, and of specific forms of grouping — as the pyramidal, for instance."

Da der Präraphaelismus im Grunde nichts anderes ist als eine Auseinandersetzung mit der Tradition, sollen uns Ruskin und Hunt noch eingehender mit derselben bekannt machen:

Esther Wood, D. Rossetti and the P. R. Movement, 1895, S. 83 (Ruskin sagt): „We begin in all probability, by telling the youth of fifteen or sixteen that Nature is full of faults, and that he is to improve her; but that Raphael is perfection, and that the more he copies Raphael the better; that after much copying of Raphael he is to try what he can do himself in a Raphaelesque but yet original manner; that is to say, he is to try to do something very clever, all out of his own head, but yet this clever something is to be properly subjected to Raphaelesque rules, is to have a principal light, occupying one-seventh of the space, and a principal shadow, occupying one-third of the same; that no two people's heads in the picture are to be turned the same way, and that all the personages represented are to possess ideal beauty of the highest order, which ideal beauty consists partly in a Greek outline of nose, partly in

proportions expressible in decimal fractions between the lips and the chin, but partly also in that degree of improvement which the youth of sixteen is to bestow upon God's work in general."

Hunt, Pre-R. and the Pre-R. Br., S. 87: „We have, as an example of trammels, the law that all figures in a picture should have their places on a line describing a letter S — the authorities for convention finding this ground plan in Raphael's groups . . . . Again, should the several parts of the composition be always apexed in pyramids? Why should the highest light be always on the principal figure? Why make one corner of the picture always in shade? And then about colour, why should the gradation go from the principal white, through yellow to pink and red, and so on to stronger colours?"

Hunt zeigt dann, wie das Bild von Wilkie „The Blind Fidler" nach den Vorschriften der Konvention ausgeführt ist:

1.) Der Maler hat die Personen mit den Gegenständen auf dem Bildgrund zu einer S-Form zusammengestellt.

2.) Die Personen sind unter sich in Pyramidenform angeordnet (eine Hauptpyramide ist in pyramidale Gruppen aufgeteilt).

3.) Die eine Ecke ist durch Schatten abgeschnitten.

Über die Auswirkung solcher konventioneller Regeln sagt William Michael:

„It is so pleasant to learn what you have to do, instead of studying and discovering it . . . The artist is taught to rely not on fact but on another's use or combination of fact. He takes results and not materials; and rejoices to find that his secondary creation is like a previous secondary, comparatively careless whether either resembles the primary."

Er weist also auf eine doppelte Wirkung solcher Regeln hin:

1.) Sie machen dem Maler die Arbeit leicht.

2.) Sie machen ihn selbst aber unselbständig: sie hindern ihn, von eigener Beobachtung der Wirklichkeit auszugehen. Sie lassen ihn die Wirklichkeit nicht nach eigenem Zweck gebrauchen.

William Michael hat für einen Maler, der alle diese Regeln befolgen will, deren nachteilige Wirkung sicher nicht übertrieben.

Dem konventionellen Maler stellt William Michael die Präraphaeliten gegenüber. Um an das vorige anzuknüpfen, be-

schäftige uns zunächst die Frage: Wie urteilt William Michael über das Verhältnis seiner Freunde zur Tradition?

„The Pre-Raphaelites informed the general body of artists and the public at large, in the language of practical demonstration, that, in fact, they intended to divest themselves of not a little of the academical arraying supplied to them, and would replace it from their own resources to the best of their ability."

In diesen Worten drückt sich eine scharfe Stellungnahme gegen die Tradition aus. Immerhin spricht William Michael nicht von einer völligen Ablehnung derselben, er sagt, die Präraphaeliten wollten sich von ihr lösen, so weit sie eben dazu imstande seien. Das schließt eine gelegentliche Verwendung konventioneller Regeln nicht aus.

Daß William Michael trotz des großen Gegensatzes, in dem der Präraphaelismus zur Tradition steht, doch überzeugt ist, daß sie sich auch mit Vorteil verwenden läßt, zeigt folgende Stelle:

„The first danger incidental to Pre-Raphaelitism is, that, in the effort after unadulterated truth, the good of conventional rules should be slighted, as well as their evil avoided."

Er macht also geradezu auf die Gefahr aufmerksam, die eine Überbetonung des Gegensatzes mit sich bringt: sie veranlaßt den Maler zu der Torheit, mit den lästigen Bindungen auch die Vorteile der Tradition über Bord zu werfen.

Die treffendste Formulierung der Stellung, die die Präraphaeliten im Gegensatz zum konventionellen Maler zur Tradition einnehmen, ist vielleicht die folgende: „The conventional rules come to be looked on as inherent and necessary elements in pictorial practice, instead of what they really are, means to a certain end."

Also nicht ein Wesensmoment künstlerischer Praxis, das darin unbedingt zur Auswirkung kommen muß, wollen die Präraphaeliten in den konventionellen Regeln sehen, sondern ein Hilfsmittel, dessen der Künstler sich unter gewissen Umständen nach eigenem Ermessen bedienen kann.

Aus dem vorstehenden ist William Michaels Auffassung von dem Verhältnis der Präraphaeliten zur Tradition klar ersichtlich. Sie kann vielleicht folgendermaßen kurz ausgedrückt werden: Ablehnung der Abhängigkeit von der Tradition, durch die die Persönlichkeit des Künstlers eingeengt wird; Verwendung ihrer Vorteile nach freiem Ermessen.

Es wäre nun zu untersuchen, ob William Michael damit das Verhältnis richtig dargelegt hat:

The Germ, No. 2, S. 59 (aus: The Purpose and Tendency of Early Italian Art. By Jone Seward — F. G. Stephens —): „If we are not to depart from established principles, how are we to advance at all? Are we to remain still? Remember, no thing remains still, that which does not advance falls backward."

Der Präraphaelit Stephens tritt im Interesse einer fortschreitenden Kunstentwicklung für Loslösung von der Tradition ein.

The Germ, No. 4, S. 160 (aus: A dialogue on Art. By John Orchard): „World perfections come into existence too slowly for men to reject all the teaching and experience of their predecessors: the labour of learning is trifling compared to the labour of finding out; the first implies only days, the last hundreds of years."

Der von den Präraphaeliten geschätzte Maler Orchard betont in ihrer Zeitschrift die Notwendigkeit, wegen des langsamen Fortschreitens der Kunstentwicklung die Erfahrungen der Vorgänger zu verwerten, tritt also für eine gewisse Anlehnung an die Tradition ein.

Nach beiden Seiten hin wird das Verhältnis erläutert von Hunt:

Hunt, Pr. R. and the Pr.-R. Br., S. 125: „I am obliged to repeat that the first principle of Pre-Raphaelitism was to eschew all that was conventional in contemporary art."

S. 217: „The reform with which we were identified was not resolved upon without a recognition of the greatness of much work done under the conventions in vogue."

S. 137: „Life is not long enough in art for any one who starts from the beginning to arrive beyond the wide outposts. Wise students accept the mastership of the great of earlier ages."

Die angeführten Stellen des Germ und die Äußerungen Hunts decken sich inhaltlich mit den behandelten Ausführungen William Michaels. Wir sehen, daß er das Verhältnis zwischen Präraphaelismus und Tradition so dargelegt hat, wie es tatsächlich im Präraphaeliten-Kreise aufgefaßt wurde [1]).

Nunmehr soll gezeigt werden, wie William Michael die eigentliche positive Seite des Programms der Brüderschaft erläutert. Es sei dabei ausgegangen von der Stelle seiner Ausführung, die Bezug nimmt auf die Grundfrage künstlerischen Schaffens überhaupt:

---

1) Eine ähnliche Stellungnahme zeigt Ruskin. Er verlangt, daß jede Generation die Errungenschaften der Vorgänger übernimmt und daran anschließend durch selbständige Arbeit die Kunstentwicklung fördert. Modern Painters. Vol I, Preface XV.

„Nature and the man are the two haives of every true work of art."

Danach liegt also der Kern des Präraphaelismus in dem Bestreben, die Kunst zu einer Auseinandersetzung zwischen der künstlerischen Persönlichkeit und der umgebenden Wirklichkeit zu machen, eine Auseinandersetzung, so könnte man aus dem vorigen ergänzen, bei der die Tradition sich nicht so stark auswirken darf, daß ihr individueller Charakter verloren geht. Individualismus und Naturalismus, das wären die beiden Kennzeichen der präraphaelitischen Kunst. Wenn diese Wörter tatsächlich das Programm der Brüderschaft bezeichneten, dann müßte man sich wundern, daß es nur ein paar Jahre Bedeutung gehabt hat.

Versuchen wir, in den beiden Richtungen, die William Michael hier angibt, die Ausgestaltung des Programms aus seinen Darlegungen zu gewinnen. Wir stellen zunächst die künstlerische Persönlichkeit in den Mittelpunkt unserer Betrachtungen.

„Art represents individual mind and views, working from absolute data of fact."

Diese Formulierung bringt bereits eine Einschränkung. Wir sehen, daß William Michael vornehmlich die gedankliche Seite des Individualismus ins Auge faßt, und damit weist er hin auf den einen Hauptgrund, der die Brüderschaft nach kurzer Zeit auseinanderfallen ließ.

Mehr wird uns von William Michael zu diesem ersten Teil des präraphaelitischen Kunstsystems nicht mitgeteilt. Wir wollen ihn zunächst aus den übrigen präraphaelitischen Veröffentlichungen ergänzen, um danach seine kurzen Angaben zu beurteilen. Es sei begonnen mit Dante Gabriels Erzählung „Hand and Soul", die zwar nur dessen persönliches künstlerisches Bekenntnis, nicht die allgemeine Auffassung der Präraphaeliten wiedergibt, die sich aber gut verwenden läßt, um die Unmöglichkeit des Programms stärker hervortreten zu lassen.

Der Hauptgedanke, der bereits in der Überschrift zum Ausdruck kommt, wird am Schluß in die Form gekleidet: Manus Animam pinxit. Dante Gabriel verlangt also vom Künstler, im Werk seine Seele zu offenbaren. Die Erläuterung dieses Hauptgedankens finden wir in den Worten, die die Seele selber, welche in Gestalt einer Jungfrau dem Künstler erscheint, an diesen richtet:

„Seek thine own conscience (not thy mind's conscience, but thine heart's), and all shall approve and suffice."

Vom Empfinden also, nicht vom Denken, soll die Kunst ihren Ausgang nehmen.

„How is it that thou, a man, wouldst say coldly to the mind what God hath said to the heart warmly."

Die Kraft der Empfindung darf nicht abgeschwächt werden, indem sie erst über den Weg des Denkens zum Ausdruck gelangt.

„Look well lest this also be folly, to say, "I in doing this, do strengthen God among men". When at any time hath He cried unto thee, saying, "My son, lend Me thy shoulder, for I fall?" "

Eine Kunst mit besonderem Zweck moralischer oder religiöser Art wird abgelehnt.

Man kann die Forderungen Dante Gabriels, die hier in der Sprache eines Künstlers vorgetragen sind, vielleicht folgendermaßen zusammenfassen:

Der Künstler soll aus seinem Empfinden heraus gestalten, das von sich aus zum Ausdruck drängen muß. Er darf seine Kunst nicht unter einer besonderen Zwecksetzung ausüben, sei es auch nur, daß der Zweck in ihm selber liegt, insofern als er mit bewußter Absicht sein Empfinden in eine Form kleidet und dadurch ihre ursprüngliche Kraft schwächt, oder sei es sogar, daß der Zweck durch die Rücksicht auf den Beobachter bestimmt wird und in einer Wirkung moralischer oder religiöser Art besteht.

Mancher Künstler wird sicher, wenn er sich über die erste, die ursprüngliche Kraft aussprechen soll, aus der sein Gestalten emporwächst, die strenge Scheidung, die Dante Gabriel mit den Worten „mind" und „heart" vornimmt, ablehnen. Das Wesen der Kunst aber ist doch wohl richtig enthüllt, wenn Dante Gabriel fordert, der Künstler schaffe, wie und weil er schaffen muß.

Es sei nun dem persönlichen künstlerischen Bekenntnis Dante Gabriels die tatsächliche präraphaelitische Auffassung gegenübergestellt:

The Germ. No. 4, S. 11 (aus: The subject in Art): „"High Art", i. e. Art, par excellence, Art in its most exalted character, addresses pre-eminently the highest attributes of man, viz: his mental and his moral faculties."

Es ist von der Wirkung der Kunst die Rede. Zwar wird nicht gesagt, sie müsse vom Künstler beabsichtigt sein. Aus einem Brief von Millais aber ersehen wir, daß die Präraphaeliten dem Künstler die Rücksicht auf eine bestimmte Wirkung von vornherein zur Pflicht machten:

Brief an Mrs. Combe vom 28. Mai 1851 (Die Stelle bezieht sich auf den Maler Collins): „There are few so devotedly directed to the one thought of some day (through the medium of his art) turning the minds of men to good reflections and so heightening the profession as one of unworldly usefulnes to mankind. This is our great object in painting."

Die Präraphaeliten rücken also den Zweckgedanken stark in den Vordergrund und zwar in der Anwendung, die ihn am deutlichsten erkennen läßt, in seiner Beziehung zum Beobachter.

Wenn wir diesen Gedanken der beabsichtigten Wirkung als grundlegend für die präraphaelitische Auffassung annehmen, dann sind alle verschiedenen Formulierungen, mit denen man das Wesen dieser Kunst ausgedrückt hat, ohne weiteres verständlich. Wir erkennen dann, warum William Michael im Jahre 1895 in seinem Buch „Dante Gabriel Rassetti. His Family Letters. With a Memoir" zu der Wahl des Gegenstandes durch den präraphaelitischen Künstler sagt:

„What was the basis to be? It was to be serious and elevated invention of subject."

Wir verstehen ihn, wenn er im Jahre 1868 in seinen „Notes on the Royal Academy Exhibition" mit besonderer Berücksichtigung der Konzeption des Malers schreibt:

„Then came the thick and thin revolution of Pre-Raphaelitism, which aimed at treating substantial subjects, thinking them out deeply.

Wir sehen endlich, was John Orchard in seinem Dialog über die Kunst (The Germ No. 4, S. 167) dazu führt, alles das, was man beim künstlerischen Schaffen von der praktischen Ausführung abtrennen kann, in das eine Wort: Denken zusammenzufassen, wenn er den Präraphaelismus auf die kurze Formel bringt:

„Thought and Nature — the root and trunk of the art-tree."

Damit ist die eine Seite des grundsätzlichen Gegensatzes aufgezeigt, der das Präraphaelitentum von echt künstlerischer Auffassung trennt. Wir sehen in der Überbetonung des gedanklichen Elementes, die aus einer bestimmten Zwecksetzung der präraphaelitischen Kunst folgt, die eine der beiden Fesseln, durch die man das Individuum von neuem bindet, nachdem man es eben von der Tradition befreit hat.

Wenden wir uns jetzt wieder William Michael Rossetti zu. Er ist uns die vollkommene Ausgestaltung dieses Teiles des Programms schuldig geblieben. Seine Ausführungen brechen dort ab, wo der Fehler im präraphaelitischen Kunstsystem

deutlich sichtbar werden müßte. Andererseits aber sind sie doch vielleicht ausreichend, um erkennen zu lassen, woher dieser Fehler gekomen ist. Stellen wir seine beiden Äußerungen über das Wesen der Kunst, von denen in diesem Abschnitt ausgegangen wurde, mit zwei anderen Formulierungen zusammen, von denen die eine auch von ihm, die zweite, ebenfalls bereits verwandt, von Orchard stammt, so ist vielleicht eine Entwicklungslinie erkennbar:

„Nature and the man are the two halves of every true work of art."

„Art represents individual mind and views, working from absolute data of fact."

The Germ. Facs. Repr. Pref., 59: „An artist ought to be bent upon defining his own personal thoughts, and these ought to be based upon a direct study of Nature."

The Germ No. 4, S. 167 (aus: A Dialogue on Art): „. . . . Thought and Nature, — the root and trunk of the art-tree."

Wenn man diese Reihe: „Man — individual mind and views — personal thoughts — thought" überschaut, dann liegt es nahe, anzunehmen, daß das Hervortreten des Zweckes in der präraphaelitischen Kunst, das den Künstler nötigt, in erster Linie die Kraft des Denkens zu verwenden, aus einer gesunden Wurzel hervorgegangen ist, aus der Betonung des individuellen Charakters der Kunst.

Bedenkt man, daß bei den Präraphaeliten der Begriff Individuelle Kunst stark unter dem Gedanken des Gegensatzes zur Tradition stand, dann ist es nicht schwer, eine solche Linie, die von Man zu Thought hinübergeführt haben könnte, genauer zu bestimmen: man hatte den Unterschied zwischen der Wirkung konventioneller und individueller Kunst erkannt. Man hatte eingesehen, daß die Kunst ihren hohen Zweck nur dann erfüllen konnte, wenn sie die starren Bindungen der Tradition löste, wenn wieder hinter ihr die künstlerische Persönlichkeit stand. Dabei aber übersah man wohl, daß das Verhältnis von Persönlichkeit und Wirkung in der Kunst ein natürliches sein muß, für das das Moment der Absicht keine bestimmende Bedeutung haben darf. Man glaubte sicher, die Kunst in erhöhtem Maße zu einem Persönlichkeits-Ausdruck zu machen, wenn man von vornherein auf eine starke Wirkung, auf einen erhabenen Zweck bedacht war. Das Individuum wurde also eingeengt, weil es besonders zur Geltung kommen sollte.

Wir müssen nunmehr untersuchen, wie William Michael uns über den präraphaelitischen Naturalismus unterrichtet. Es sei ausgegangen von der Frage: Welche Stellung weist William Michael dem Naturalismus in der präraphaelitischen Kunst zu?

„The imitation of natural objects, as specimens, unblended, unsubordinated, with no purpose save imitation, is confessedly a low branch of art."

Danach kommt es also den Präraphaeliten nicht in erster Linie darauf an, ein getreues Abbild der Wirklichkeit zu geben, sie wollen den Naturalismus verwenden in einer Weise, die ihn einem höheren Zwecke der Kunst dienstbar macht. Worin dieser höhere Zweck besteht, ist aus dem vorigen ersichtlich.

Auch Hunt weist dem Naturalismus nur eine dienende Rolle zu:

Hunt, Pre-R. and the Pre-R. Br., S. 150: „I think art would have ceased to have the slightest interest for any of us had the object been only to make a representation, elaborate or unelaborate, of a fact in nature[1])."

Welches Gebiet umschließt der präraphaelitische Naturalismus?

„This principle may be broadly laid down as "the truth, and nothing but the truth"; we should add the whole truth, were it possible to reproduce the facts of nature instead of merely representing them proximately (Es kommt hier auf den ersten Satz an; der zweite ist nur hinzugefügt, um erkennen zu lassen, daß der Begriff Wahrheit im Sinne von Naturwahrheit gebraucht ist).

„They (the Pre-Raphaelites) informed the general body of artists and the public at large that what they saw that they would paint — all of it."

Das Gebiet, aus dem der Maler seine Gegenstände zu wählen hat, ist demnach die Wirklichkeit mit ihrer weiten, aber festen Umgrenzung.

Zur Bestätigung und Erläuterung der Forderung William Michaels diene folgende Stelle des Germ:

The Germ No. 4, S. 150 (aus A dialogue on Art): „All that is of man — his triumphs and glory, power, and passions; or of the world — its sunshine and clouds, its plains, hills, or valleys, its wind-swept mountains and snowy alps, river and

1) Auch bei Ruskin hat der Naturalismus nur dienenden Zweck. Mod. P. Vol. I, Preface XXXVI: „This is the difference between the mere botanist's knowledge of plants, and the great poet's or painter's knowledge of them. The one notes their distinctions for the sake of swelling his herbarium, the other, that he may render them vehicles of expression or emotion."

ocean — silent, lonely, severe, and sublime, mocked with living colour, hue and tone, — that is painting."

Man sieht, die Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit ist das Stoffgebiet der Präraphaeliten, der Mensch mit allen Äußerungen seines Wesen, die umgebende Natur mit ihren mannigfaltigen Erscheinungsformen.

Wie lernt der Präraphaelit diese Wirklichkeit kennen? „Such we understand to be the character of the protest which the P. R. B. have devoted themselves to record, — investigation for themselves on all points which have hitherto been settled by example or unproved precept, and unflinching avowal of the result of such investigation."

Selbständig steht also der Präraphaelit der Wirklichkeit gegenüber. An die Stelle der Vorschriften und Regeln des konventionellen Malers tritt bei ihm die eigene Beobachtung.

Zu welchen Ergebnissen führt ihn die selbständige Naturbeobachtung?

„Perhaps he will walk out into the sunlight, and be struck with the teasing fact that, so far as his unaided perceptions testify, there is no principal shadow occupying one third of the space, and that really the background declines to recede in that accommodating ratio which he knows it is bound to abide by."

William Michael sagt also: Die eigene Beobachtung lehrt den Maler, daß die Freilichtwirkung den erlernten Vorschriften widerspricht. Sie läßt ihn weiter erkennen, so könnte man hinzufügen, daß sie sich gar nicht durch ein paar bestimmte Regeln ausdrücken läßt, daß sie eine Fülle von Möglichkeiten bietet, die in jedem einzelnen Falle besonders studiert werden müssen. Regeln solcher Art, das wissen wir aus dem vorigen, lehnt William Michael als rein konventionelle Regeln ab.

„The Rules of perspective, of anatomy, are positive rules To the positive rules obedience is imperative; he is not a correct artist who violates them."

Er stellt also den konventionellen Regeln eine andere Gruppe, die positiven gegenüber, d. h. diejenigen, die mit der eigenen Naturbeobachtung übereinstimmen, und in diesen durch eigene Prüfung als richtig erkannten Gesetzen sieht er bindende Vorschriften für den Maler.

Wir können William Michaels Forderung folgendermaßen kurz zusammenfassen: Selbständige Naturbeobachtung, Ablehnung aller konventionellen Regeln, die ihr widersprechen, Befolgung der Gesetze, die die Natur selber aufgibt.

Daß er mit dieser Forderung nicht nur einen persönlichen, sondern einen wesentlichen präraphaelitischen Grundsatz ausdrückt, zeigt folgende Äußerung Hunts:

Hunt, Pre-R. and the P. R. B., S. 82: „Under this miasma no young man has the faintest chance of developing his art into living power, unless he investigates the dogmas of his elders with critical mind [1])."

Bisher wurden nur allgemeine Fragen zum präraphaelitischen Naturalismus erörtert, Fragen, die jede naturalistische Kunst in ähnlicher Weise wie die Präraphaeliten beantworten muß. Wir haben nunmehr zu untersuchen, wie William Michael die Anwendung des Grundsatzes der Naturtreue in der praktischen Ausführung verlangt. Wir werden sehen, wie der zweite Fehler des präraphaelitischen Systems aus seinen Darlegungen deutlich erkennbar ist.

Zunächst aber muß hier eine Lücke aufgezeigt werden, die in seinen Ausführungen enthalten ist.

The G. No. 2, S. 70 (aus: On the Mechanism of a Historical Picture. By F. M. Brown): „The first care of the painter after having selected his subject, should be to make himself thoroughly acquainted with the character of the times and habits of the people, which he is about to represent; and next to consult the proper authorities for his costume, and such objects as may fill his canvas; as the architecture, furniture, vegetation or landscape, or accessories, necessary to the elucidation of the subject."

Die Präraphaeliten verlangen also im Interesse einer wahrheitsgemäßen Darstellung, die zeitlichen, örtlichen und gesellschaftlichen Bedingungen des Gegenstandes soweit wie möglich zu berücksichtigen. In Befolgung dieser Forderung hat es Hunt bekanntlich für notwendig gehalten, zur Ausführung seiner religiösen Gemälde nach dem Orient zu reisen.

Von William Michael wird diese strenge Regel nicht berührt. Über die zweite Forderung aber, die seine Freunde aus dem Prinzip unbedingter Naturtreue zogen, hat er sich ausführlich und mit Darlegung der eigenen Stellungnahme ausgesprochen.

„This principle may be broadly laid down as "the truth, and nothing but the truth". We should add "the whole truth" were it possible to reproduce the facts

1) Ruskin: Modern P.: Vol. I, Pref. XXXVIII: „Let us, then, without farther notice of the dogmata of the schools of art, follow forth those conclusions to which we are led by observance of the laws of nature."

of nature instead of merely representing them approximately."

Er verlangt also, die Wirklichkeit so vollkommen wiederzugeben, wie es die Beschränktheit der Ausdrucksmöglichkeiten des Malers erlaubt.

Zur Begründung und Erläuterung fügt er hinzu: „As certainly as painting is an imitative art, so certainly is the correct and faithful preferable to the careless imitation of the accessory portions of a picture. Thus stated our assertion seems an impertinent truism; but it will not become so until the conscientious labour bestowed on such accessories as on the more important parts, shall have ceased to be matter of ridicule."

Wir wissen jetzt, was William Michael mit der Forderung der ganzen Wahrheit meint: Größte Sorgfalt in der Ausführung, die sich bis auf die letzten und unbedeutendsten Einzelheiten erstrecken muß.

Es seien zwei Stellen aus dem Germ angeführt, in denen die gleiche Forderung zum Ausdruck kommt:

The G. No. 2 (aus: The Purpose and Tendency of Early Italian Art), S. 59: „By a determination to represent the thing, and the whole of the thing, by training himself to the deepest observation of its fact and detail, enabling himself to reproduce as far as is possible, Nature herself, the painter will best evince his share of faith."

The G. No. 2 (aus: On the Mechanism of a Historical Picture), S. 71: „Here let the artist spare neither time nor labour, but exert himself beyond his natural energies, seeking to enter into the character of each actor, studying them one after the other, limb for limb, hand for hand and finger for finger, noting each inflection of joint, or tension of sinew [1])."

Es zeugt von der Selbständigkeit des Urteils, aber auch von der Aufrichtigkeit der Darlegung, daß William Michael auf die Gefahr aufmerksam macht, die er in einer solchen sorgfältigen Behandlung des Details für die Gesamtwirkung des Bildes sieht:

„The second danger ist that detail and accessory should be insisted on to a degree detracting from the importance of the chief subject and action [2])." (Ibid.)

---

1) Ruskin, Mod. P., Vol. I, Pref. XXX: „It appears, then, not only from natural principles, but from the highest of all authority (Raphael) that thorough knowledge of the lowest details is necessary, and full expression of them right."

2) Ruskin, M. P., Vol. I, 446: „It may be difficult, perhaps the most difficult task of art, to complete these details, and not to hurt the general effect. That only is a complete picture which hath both the general wholeness and effect of nature, and the inexhaustible perfection of nature's details."

Karl Scheffler geht noch weiter und lehnt den detaillierten Naturalismus der Präraphaeliten aus künstlerischen Gründen überhaupt ab.

K. Scheffler, Geschichte der europäischen Malerei vom Klassizismus bis zum Impressionismus, S. 412: „Naturalisiert ist in dieser Kunst nur das Detail. Die botanische Getreulichkeit, die geologische, biologische Einzelheit, eine wissenschaftlich genaue Art zu zeichnen, das war der neue Naturalismus. Mit lebendig malerischem Naturalismus, der nach einem Ganzen der Anschauung strebt, hat dieser zeichnende Detail-Naturalismus nichts zu tun. Er leitet nicht sowohl zum Künstlerischen hin als vielmehr zum Kunstgewerblichen."

Haben wir nun in der präraphaelitischen Klein-Malerei ein tatsächliches Hindernis zu sehen, das eine einheitliche Gesamtwirkung ausschließen muß, oder ist sie nur eine Gefahr, die eine solche Wirkung beeinträchtigen oder unmöglich machen kann? Wir müssen sie wohl mehr für eine Gefahr halten, für eine solche allerdings, die nur von den künstlerisch Starken unter den Präraphaeliten überwunden wird.

William Michael gibt selber einen Weg zur Vermeidung dieser Gefahr an:

„But this danger does not naturally, much less of necessity, follow from the Pre-Raphaelite principle, wich contemplates the rendering of nature as it is, and the principal, therefore, in its supremacy, the subordinate in its subordination, the contrary mistake is one to which only a low estimate, a semi-comprehension of his own principles, can lead the Pre-Raphaelite."

Er gibt also den Rat, den präraphaelitischen Grundsatz der Naturtreue nicht nur halb, sondern ganz zur Anwendung zu bringen, bei der Ausführung der Einzelheiten nicht nur zu bedenken, daß sie in sich etwas Vollkommenes sind und darum größte Sorgfalt verlangen, sondern sich auch bewußt zu sein, daß die Natur alle diese Einzelheiten zu einem großen Ganzen zusammenfügt und ihnen allen eine dem Ganzen entsprechende Stellung und Bedeutung zukommen läßt.

Der Rat William Michaels ist an sich richtig, aber er geht nicht von der Gesamtheit der Bedingungen aus, die uns die präraphaelitische Kunst für die Beurteilung setzt. Er läßt sich wie Scheffler von Erwägungen leiten, die lediglich durch den Naturalismus selber, also durch ein Element, und zwar ein dienendes Element dieser Kunst bestimmt werden.

Untersuchen wir unter Berücksichtigung des Gesamtcharakters der präraphaelitischen Kunst (sie ist zunächst eine Gedankenkunst, dann eine naturalistische Kunst) die Bedin-

gungen, unter denen der Maler eine Beeinträchtigung der einheitlichen Wirkung durch Anwendung eines detaillierten Naturalismus vermeidet. Zur Veranschaulichung sei eines der bekanntesten und typischsten präraphaelitischen Gemälde, Hunts Bild „Das Licht der Welt" verwandt[1]). Wir kommen zu folgenden Ergebnissen:

1.) Der Hauptgedanke muß mit besonderer Kraft zum Ausdruck kommen, damit er trotz aller gut gezeichneten Einzelheiten den Beobachter in erster Linie in Anspruch nimmt. Die Leitidee unseres Bildes, die Idee der suchenden Heilandsliebe, wird mit solcher Eindringlichkeit mitgeteilt, daß den meisten Beobachtern die musterhaft ausgeführten Details doch wohl nur als nebensächlich erscheinen.

2.) Die Einzelheiten müssen sich der Bildidee unterordnen, sei es, daß der Maler sie verwendet, um den Stimmungsgehalt zu erzeugen, der ihr entspricht, sei es, daß er sie als symbolische Ausdrucksmittel gebraucht, mit denen er die Idee erläutert. Man kann bei unserem Bilde den überreichen Symbolismus ablehnen. Doch wird es dem Beobachter wichtiger sein zu verstehen, was die Pflanze vor der Tür mit dem Heiland, der sich um den Sünder bemüht, zu tun hat, als zu wissen, daß es sich um Kälberkropf handelt (Chaerophillum), den der Maler mit botanischer Treue wiedergegeben hat.

3.) Der Maler muß, und damit kommen wir zu der Forderung William Michaels, bei der Zeichnung der Einzelheiten immer wieder nachprüfen, welcher Deutlichkeitsgrad ihnen als Teil eines Ganzen zu geben ist. Mit Rücksicht auf diese Notwendigkeit kann man sich vielleicht Ruskins Urteil anschließen, das er in seinem Brief an die Times ausspricht.

Hunt, Pre-R. and the Pre-R. Br., S. 15: „As far as regards the technical qualities of Mr. Ht.'s painting, I would only ask the spectator to observe this difference between true Pre-Raphaelite work and its imitation. The true work represents all objects exactly as they would appear in Nature in the positions and at distances which the arrangement of the picture supposes. The false work represents them with all their details as if seen through a microscope. Examine closely the ivy on the door in Mr. Hunt's picture, and there will not be found in it a single clear outline."

Man kann bei diesem Bilde also wohl kaum von einer Beeinträchtigung der Gesamtwirkung durch die Sorgfalt für die Details sprechen. Eine andere Frage ist natürlich die, ob

1) S. 53.

die Kleinmalerei nicht des Künstlers Zeit über Gebühr in Anspruch genommen und ihn gehindert hat, von seiner künstlerischen Kraft rechten und vollen Gebrauch zu machen.

Nach Darlegung des Programmes der Brüderschaft geht William Michael noch besonders auf die Figuren-Darstellung in der Malerei ein. Er zeigt zunächst, wie die präraphaelitischen Grundsätze auf sie anzuwenden sind:

„His (the Pre-Raphaelite's) creed is truth, which in art means appropriateness in the first place, scrupulous fidelity in the second. If true to himself, he will search diligently for the best attainable model; whom, when obtained, he must render in form, character, expression and sentiment, as conformably as possible with his conception, but as truly as possible also to the fact before him."

William Michael leitet das Verfahren, das der Maler einzuschlagen hat, ab aus dem Begriff: Wahrheit in der Kunst. Er wendet diesen Begriff an in den beiden Bedeutungen, die wir einzeln bereits kennen gelernt haben (bei dem Sonett und bei der Ausführung über den Naturalismus in der Kunst): Das Kunstwerk soll vor allem der wahre Ausdruck der Seele des Künstlers sein; es muß dabei aber auch eine möglichst wahre Wiedergabe der Wirklichkeit darstellen. Die erste Forderung leitet ihn allein bei der Wahl des Modells, sie ist hauptbestimmend bei der praktischen Ausführung. Die zweite hat er bei der Zeichnung soweit zu verwirklichen, wie es der Charakter der Kunst als Ausdruck der eigenen Persönlichkeit gestattet. Aus einer Mitteilung H u n t s ersehen wir, wie die Forderung William Michaels praktisch durchgeführt wurde:

H u n t, Pre-R. and the Pre-R. Br., S. 142: „I made the new head (von Rienzi in seinem Bilde von 1849) a portrait of him (Dante Gabriel) as far as the expression needed would allow, and as the character of the strong man of action I had to represent would warrant."

Da man den Präraphaeliten vielfach vorgeworfen hatte, durch eine solche enge Anlehnung an das Modell eine ideale Figurengestaltung unmöglich zu machen, sieht sich William Michael veranlaßt zu zeigen, daß auch der Präraphaelit zu einem Ideal in seiner Kunst, und zwar zu einem besseren als der konventionelle Maler, gelangen kann: „The prescription-artist corrects his taste in actual living beauty by Raphael and the Greeks. It is ideed a singular abuse to call that idealism which is routine and copy. A young artist cannot enter the lists with an ideal prepense. If he will have one properly so called, he must work for it; and his own will not be born save

through a long and laborious process of comparison, sifting and meditation. For him there is nothing but watchfulness, study and self-reliance."

Er sagt also, das Ideal, das der konventionelle Maler verwendet, ist in Wirklichkeit nur das Ideal eines Raphael oder eines anderen großen Meisters früherer Zeit, für ihn selber bedeutet es lediglich eine Kopie. Dem Präraphaeliten aber erwächst sein Ideal aus dem eigenen Kunstschaffen, dem selbständige Beobachtung zugrunde liegt.

Unter Bezugnahme auf den vorigen Abschnitt können wir nun einen einfachen und bestimmten Weg für den Präraphaeliten angeben: Er findet ein Modell, das sich in besonderem Maße zum Ausdruck der eigenen Persönlichkeit verwenden läßt, er zieht dieses Modell allen anderen vor und kommt so auf natürliche Weise zur allmählichen Ausprägung eines besonderen Typus, der ihm selber entspricht, er gelangt zu einem persönlichen Ideal in der Kunst.

Aus den beiden letzten Abschnitten tritt uns wieder wie in der Formel „Man and Nature" die gesunde Kunstauffassung entgegen, in der man die Grundlage des Präraphaelismus erblicken kann. Wir sehen, wie das System künstlerisch durchaus verwertbar ist, wenn ihm auf der einen Seite die Einengung (des allgemeinen individuellen zum besonderen gedanklichen Element) genommen wird, wenn auf der anderen die Übertreibung (der schlichten Naturtreue zur sklavischen Nachahmung der Natur) nicht zu stark hervortritt. Dieser Teil der Ausführungen William Michaels entspricht darum auch in weitgehendem Maße der persönlichen Kunst Dante Gabriels, wie sie sich erst herausbildete, nachdem er die Fesseln des Präraphaelismus abgestreift hatte. Um diese Übereinstimmung erkennen zu lassen, sei hier kurz auf einige der Frauenbildnisse Rossettis eigegangen, die er nach der Gattin seines Freundes William Morris ausführte.

Die Hauptforderung William Michaels lautete: Der Maler soll im Kunstwerk die eigene Seele offenbaren. Den Grundzug der Seele Rossettis drückt Wolfram Waldschmidt (D. R. Rossetti, der Maler und der Dichter, 1905, S. 10) mit folgenden Worten aus: „Ihm wurde die Wirklichkeit zum Traum, die Vergangenheit zur Wirklichkeit."

Rossetti zog sich in seiner Malerei aus der realen Gegenwart in das Reich der Dichtung, der Sage und der Legende früherer Zeit zurück. Diesen Wesenszug der eigenen Seele legt er in seine Gemälde hinein, von denen darum Percy Bato treffend sagt: (The English Pre-Raphaelite Painters, 1899, S. 37):

„Rossetti portrays the soul that looks forth from the rapt eyes of some sweet inhabitant of poet-land, 'out of space and out of time'."

Träumerische Frauengestalten treten uns in seinen Bildnissen entgegen, die die Umgebung, in der sie leben, ganz vergessen zu haben scheinen:

Die betrogene Mariana lauscht voll Wehmut dem Liede des Pagen, der von der trügerischen Liebe singt.

Proserpina, die vom Granatapfel gegessen und sich dadurch der Unterwelt verpflichtet hat, erinnert sich mit letztem sehnsüchtigem Blick auf die Erde all der Pracht, die sie nun verlassen muß.

Die Dame am Fenster endlich, die von ihrem Balkon aus auf Dante Alighieri herabschaut, gedenkt voll Mitleid des großen Schmerzes, der den Dichter durch Beatrices Tod betroffen hat.

Wehmut, Sehnsucht, Mitleid, überall finden wir das „out of space and out of time", nur die Motivierung wechselt.

Die zweite Forderung William Michaels lautet: Das Gemälde soll in dem Maße eine wahre Wiedergabe der Wirklichkeit darstellen, als es der Charakter der Kunst als Ausdruck der eigenen Persönlichkeit gestattet; wenn wir seinem eigenen Urteil, das er in seinen Erinnerungen von 1904 ausspricht, glauben dürfen, dann hat Dante Gabriel auch diese Forderung erfüllt.

Rem. S. 230: „As for Mrs. Morris, any one who wants to form an idea of the splendid and strictly exceptional beauty of this lady in her prime should look at one or two of the numerous heads painted from her by Dante Gabriel. People have an idea that portraits done by him, and still more the ideal heads, are absurdly exaggerated, and quite unlike the originals. This is a mistake. In both classes of work many of the heads are true likenesses, which I may say emphatically of most of those painted or drawn from Mrs. Morris."

Endlich zeigt William Michael, wie im Rahmen des präraphaelitischen Systems die Portraitkunst auszuüben ist. Diese bedeutet natürlich nicht in erster Linie einen Ausdruck der eigenen Persönlichkeit; für den Portraitmaler gilt der präraphaelitische Wahrheitsbegriff vor allem in seiner zweiten Verwendung, in dem Sinne einer möglichst getreuen Wiedergabe der Wirklichkeit. Daß aber die Portraitkunst trotzdem eine hohe Aufgabe zu erfüllen hat, die sie über die Stufe bloßer Nachahmung weit emporhebt, sagt William Michael mit folgenden Worten:

„The imitation of the form of a face through which you are incompetent to trace or portray the character is a laborious imbecility."

Während also William Michael von dem Maler im gewöhnlichen Sinne verlangt, im Kunstwerk die eigene Seele zu enthüllen, fordert er vom Portraitmaler, ein Führer zur Seele des Mitmenschen zu sein. Danach sind die beiden Aufgaben des Portraitmalers, Erfassen des inneren Menschen durch die äußere Form, Darstellung des Körperlichen mit Wiedergabe des Seelischen, das sich darin ausdrückt.

Im Sinne William Michaels spricht auch Esther Wood über die Portraitkunst (Dante Rossetti and the Pre.-R. Movement, S. 11): „To follow faithfully the visible in order to attain the invisible, is the task of the portrait-painter . . . Every true portrait-painter is an idealist in this highest sense, that he perceives and reproduces the inmost and essential Self of his sitter . . . He portrays scrupulously the outward aspect, but interprets the whole by that pervading spirit from within to which the outward aspect has given him — as a seer — the key."

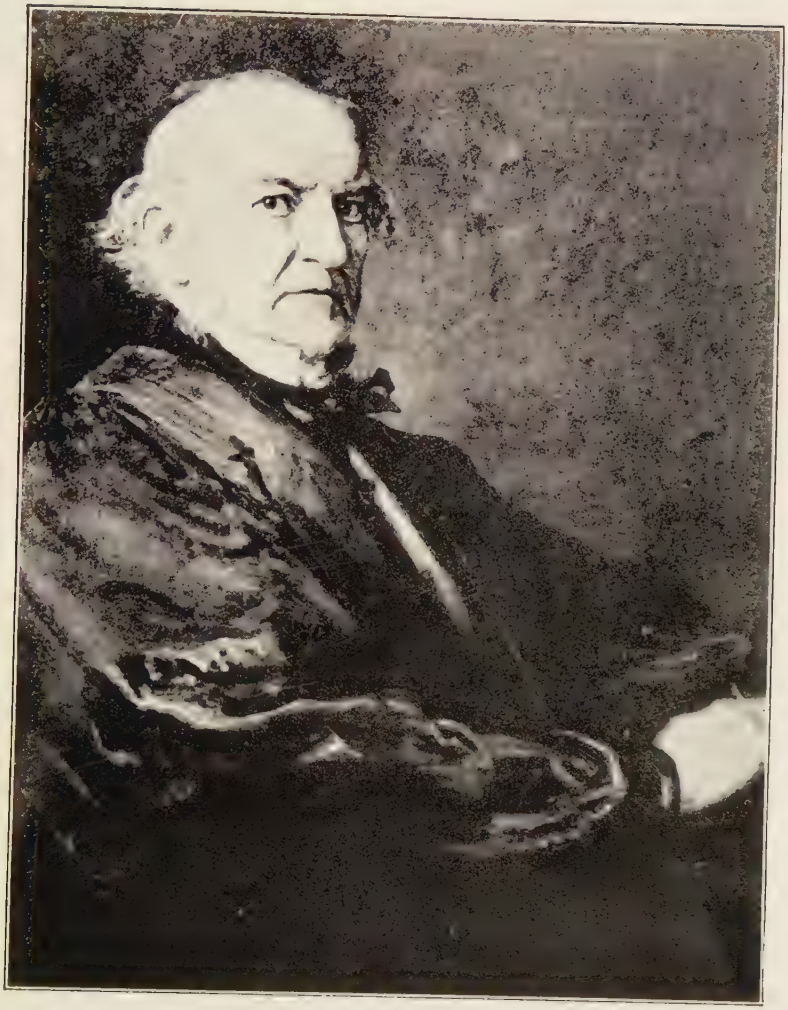
Vergeistigung der Form ist also nach William Michael das Kennzeichen des präraphaelitischen Portraits. Zwei Beispiele mögen uns erkennen lassen, wie die Forderung William Michaels praktisch durchgeführt wurde.

Das erste Portrait ist eine Kreidezeichnung Christina Rossettis, die Dante Gabriel im Jahre 1866 ausführte. In dem Vorwort zu den Poetical Works of Christina Rossetti schreibt William Michael dazu:

Preface LXIV: „The best known of all the portraits of Christina is the drawing in coloured chalks, life-size, which Dante Gabriel executed in September 1866. This is a beautiful drawing, showing a face very chaste in outline, and distinguished in expression; it would be hard for any likeness to be more exact."

Wir sehen hier die Dichterin mit dem Ausdruck tiefer Religiosität, einer Frömmigkeit, die unter Einwirkung eines fast ununterbrochenen körperlichen Leidens das Erdenleben vor allem in seiner Bedeutung für die Ewigkeit betrachten läßt. Dante Gabriel hat sie so gezeichnet, wie sie sich in ihren eigenen Werken, besonders in dem Gedicht „The Heart Knoweth Its Own Bitterness" mitteilt. Wir werden an ihr Selbstbekenntnis erinnert, das sie mit folgenden Worten ausspricht:

„I used to labour, used to strive
For pleasure with a restless will
Now if I save my soul alive



All else what matters, good or ill?
I used to dream alone, to plan
unspoken hopes and days to come:
Of all my past this is the sum —
I will not lean on child of man.
. . . Here moans the seperating sea,
Here harvests fail, here breaks the heart:
There God shall join and no man part,
I full of Christ and Christ of me."

Das zweite Portrait stammt von dem Präraphaeliten Millais, der zu den größten englischen Portraitmalern seiner Zeit gerechnet wird; es zeigt uns den liberalen Gegner Disraelis, den Premierminister und Schatzkanzler Gladstone. Wir erblicken ein Gesicht, das von den Spuren des Alters bereits durchfurcht ist, aus dem aber eine starke innere Lebendigkeit spricht, die sich in der Freude am politischen Kampf, in den späteren Jahren vielfach in übergroßer Reizbarkeit und Heftigkeit äußerte. Wir sehen in den Zügen auch den markigen Ausdruck der charaktervollen Persönlichkeit, bei der die Sittlichkeit der Idee vielfach genügte, um sie fürs Handeln bestimmend zu machen, die sich für die Emanzipation der Juden, für die Besserung der Lage der Iren, für die Freiheit und Unabhängigkeit der Italiener und der Balkanvölker einsetzte.

Der Name P. R. B.

Nachdem wir nun das Programm der Brüderschaft in der Auslegung William Michaels kennen gelernt haben, soll zum Schluß die Erklärung untersucht werden, die er dem Namen Präraphaelismus gibt. Dieser Name ist sicher alles andere als eine eindeutige Bezeichnung des Systems, wie es aus dem vorigen Abschnitt ersichtlich ist. Es ist natürlich, daß er häufig zu falschen Auslegungen der Ziele der jungen Maler Veranlassung geben und den Gegnern ein willkommenes Mittel in ihren Auseinandersetzungen mit der neuen Bewegung sein mußte. Wollte darum William Michael in seinen Ausführungen vollständig sein, so konnte er nicht umhin, zu zeigen, in welchem Sinne denn der Name tatsächlich ein Programm für die Brüderschaft darstellte. Um die Bedeutung der Bezeichnung Präraphaelismus für die feindliche Kritik erkennen zu lassen, seien zwei Artikel desselben Blattes (Athenaeum) gegenübergestellt, die auf denselben Maler (Dante Gabriel) Bezug nehmen. Im Jahre 1849, als man den Sinn der Buchstaben P. R. B. noch nicht kannte, schrieb das Athenaeum zu Dante Gabriels Bild „The Girlhood of Mary Virgin":

Athenaeum 1849: „. . a work which for its invention and for many parts of its design, would be creditable for any exhibition. While immature practice is visible in the executive departement of the work, every allusion gives evidence of maturity of thought. The personification of the Virgin is worthy of an older hand. The sincerity and earnestness of the picture remind us forcibly of the feeling with which the early Florentine monastic painters wrought. The form and face of the Virgin recall the words employed by Savonarola in one of his powerful sermons. Mr. Rossetti has perhaps unknowingly entered into the feelings of the renowned Dominican. The coincidence is of high value to the picture."

Aus der Kritik geht folgendes hervor:

1.) Das Gesamturteil über Rossettis Bild ist durchaus günstig.

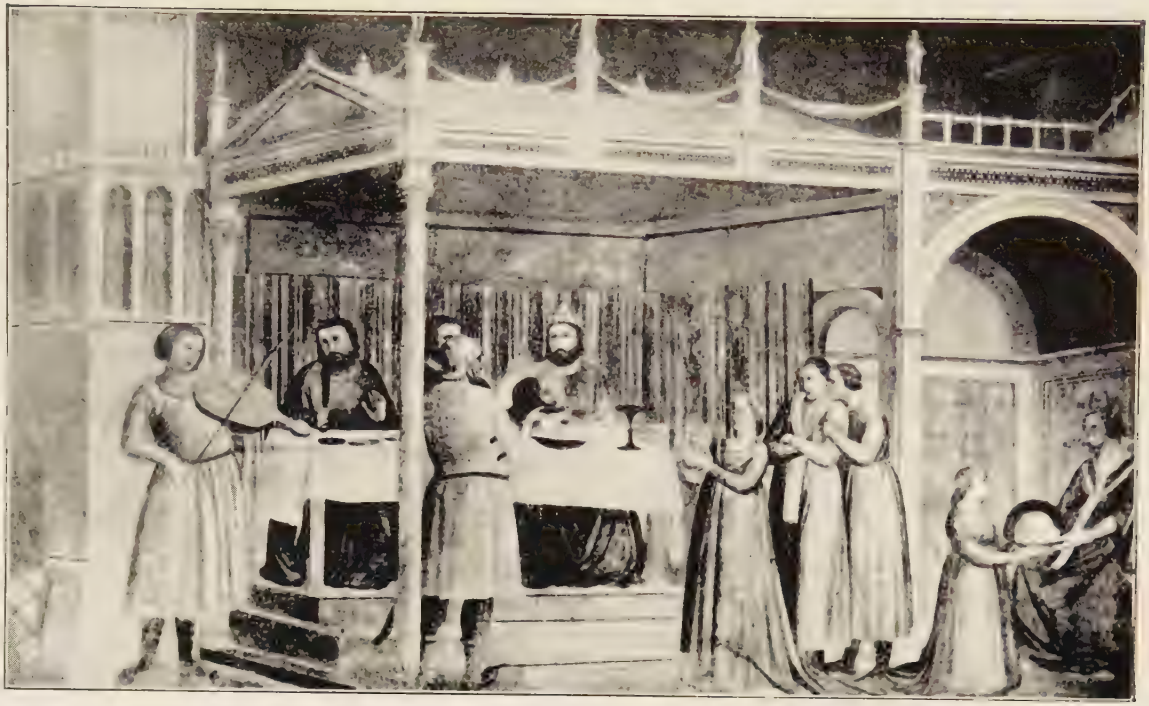
2.) Der Gefühlsgehalt des Gemäldes erinnert den Kritiker an die frühen Italiener. Er legt dem Maler die Übereinstimmung als Vorteil aus.

3.) Die mangelhafte technische Ausführung wird richtig mit der noch unentwickelten Praxis des Anfängers erklärt.

Vergleichen wir damit, was dasselbe Blatt nach Bekanntwerden des Geheimnisses der drei Buchstaben P. R. B. zu Dante Gabriels Verkündigungsbild schreibt.

The Ath., 20th April 1850: „Ignoring all that has made the art great in the works of the greatest masters, the school to which Mr. Rossetti belongs would begin the work anew and accompany the faltering steps of its earliest explorers. Setting at naught all the advanced principles of light and shade, colour and composition, these men, professing to look only to Nature in its truth and simplicity, are the slavish imitators of artistic inefficiency. Granted that in these early masters there is occasionally to be seen all that is claimed for them of devine expression and sentiment, accompanied by an earnestness and devotion of purpose which have preserved their productions from oblivion — are such qualities inconsistent with all subsequent progress in historical excellence?"

Man erkennt sofort, daß hier nicht das Gemälde, sondern der Name P. R. B. für die Kritik bestimmend gewesen ist. Nicht ein besonderes Element, sondern die Kunst in ihrer Gesamtheit sieht man diesmal in Übereinstimmung mit der früh-italienischen Malerei, und gerade in der Ausführung, die man im Vorjahre ganz persönlich wertete, entdeckt man jetzt das Zeichen dafür, daß man es im Präraphaelismus mit der Wiederbelebung einer alten Kunstepoche zu tun hat. Aus der unreifen



Praxis des Anfängers ist ein Wiederholen der tastenden Schritte der ersten Erforscher der Kunst, ein Nachahmen künstlerischen Unvermögens geworden.

Wir erkennen die Bedeutung des Namens P. R. B. für die Kritik. Aus ihm entwickelt man das Programm: Zurückschrauben der Kunst auf die Stufe, die sie vor Raphael inne hatte; auf dies Programm wird die Beurteilung des Bildes eingestellt. Man sieht, wie notwendig es für William Michael ist, darzulegen, aus welchem Grunde denn seine Freunde sich nach den Vorgängern Raphaels benannt haben.

Zunächst weist er die falsche Auslegung des Namens, wie sie im Athenaeum erscheint, zurück: „Modern Pre-Raphaelitism is distinct from mediaevalism equally in thought and in practice, so far as the latter depends on education, skill of hand and acquaintance with the principles of design of perspective."

William Michael zieht also eine Trennungslinie, die beide Kunstperioden nach Gehalt und Ausdruck voneinander scheidet, und zeigt, daß gerade in der praktischen Ausführung der Präraphaelismus als eine Kunst der eigenen Zeit erkennbar ist. Er greift von den Hilfsmitteln, die die moderne Kunsterziehung dem Maler für seine Praxis an die Hand gibt, das Gesetz der Perspektive heraus und gibt damit das eigentliche Beweisstück an, mit dem sich die Behauptung blinder Nachahmung der alten Meister widerlegen läßt.

Betrachten wir zunächst ein Bild, das uns die tastenden Schritte eines Erforschers der Kunst deutlich zeigt. Gewählt sei ein Fresko Giottos, der Tanz der Salome.

Schon der äußere Eindruck des Bildes läßt erkennen, daß wir einem Maler gegenüberstehen, dem die Darstellung des Raumes, die die Beachtung der Perspektive erfordert, noch ein Problem bedeutet, dessen Lösung er bewußt anstrebt. Das Bild ist überladen mit Architektur-Elementen. Wir sehen, wie der Künstler immer wieder nach Möglichkeiten zur Raumdarstellung sucht, wie er sich bemüht, uns zu zeigen, wie weit er bereits imstande ist, richtige Vorstellungen von dem Verhältnis des Menschen zu dem Raume, der ihn umgibt, zu vermitteln [1]).

Eine Untersuchung des Freskos zeigt, wie weit des Malers Berücksichtigung der Perspektive, die auf natürlicher Beobachtung beruht, von einer Ausführung nach den Gesetzen zentralperspektivischer Darstellung noch entfernt ist: Die Tiefenlinien konvergieren in einzelnen Fällen wohl nach einem festen Fluchtpunkt hin, im allgemeinen aber streben sie nur nach einheitlichen Fluchtpunktzonen zusammen.

1) Vergl. Rintelen: Giotto u. die Giotto-Apokryphen. Leipzig 1912.

Wir stellen dem Fresko Giottos zwei präraphaelitische Bilder aus dem Jahre 1850 gegenüber, Dante Gabriels „Annunciation" [2]) und Millais' „The Carpenter's Shop" [3]).

Wir erkennen sofort, daß für die Künstler das Raumproblem längst gelöst ist. Der Raum hat für sie kein selbständiges Interesse mehr. Sie zeichnen von ihm nur das, was zur Einfassung der darzustellenden Szene erforderlich ist.

Nehmen wir nunmehr eine perspektivische Untersuchung beider Gemälde vor. Bei dem Verkündigungsbild gelangen wir zu folgenden Ergebnissen:

1.) Die Verlängerungen von vier erkennbaren Orthogonalen (zwei Fliesenkanten, die obere und untere Bettkante) schneiden sich in einem einheitlichen Fluchtpunkt (hier Augenpunkt) oberhalb vom Kopfe des Engels. Der Maler hat also bewußt perspektivisch konstruiert.

2.) Die Verlängerung der rechten unteren Fensterkante verläuft unterhalb des eben erhaltenen Schnittpunktes. Die Fensteröffnung erscheint rechts zu breit. Man könnte daraus schließen, daß der Maler eine Hinterwand hat zeichnen müssen, die zur Bildebene nicht parallel verläuft und einen schiefwinkligen Zimmerabschluß bildet.

3.) Die Fensteröffnung ist oben zu breit, unten zu schmal. Der Maler hat also für die Zeichnung des Fensters den Augenpunkt auf jeden Fall weiter nach unten verlegt. Das legt die Annahme nahe, daß die unter 2) angeführten Feststellungen auch auf einen Fehler des Malers, nicht auf die Eigenart des Zimmers zurückzuführen sind. Er hat wahrscheinlich für die Zeichnung des Fensters den Augenpunkt nach unten und nach links verlegt.

4.) Die Distanz ist zu kurz gewählt. Die Folge davon ist die übergroße Aufsicht des Bildgrundes.

Das Bild zeigt also ohne Zweifel eine Beachtung der Gesetze zentral-perspektivischer Darstellung, wenn sie auch nicht fehlerlos und vollständig angewandt sind.

Diese Ergebnisse einer praktischen Untersuchung entsprechen einer Mitteilung, die wir in William Michaels Buch „D. G. Rossetti. His Family Letters. With a Memoir", S. 121, finden:

„Rossetti never paid any attention worth speaking of to perspective, and indeed – so far as his own interest in matters of art was concerned — was at all times almost indifferent to the question, whether his works were in perspective or out of

2) Seite 46.
3) Seite 49.

it. Mr. Stephens did something to arrange the perspective in Rossetti's picture of the Annunciation, and in 1850 gave him a few lessons in this bugbear science."

Wir sehen, warum wir zu unseren Feststellungen kommen mußten. Dante Gabriel, dem äußere Bindungen lästig sind, möchte am liebsten ohne alle technischen Vorschriften auskommen. Der Präraphaelit Stephens tut etwas, um seine Zeichnung den Anforderungen der Perspektive anzupassen.

Unter gleichen Gesichtspunkten untersuchen wir das Bild von Millais „The Carpenter's Shop". Es ergibt sich folgendes:

1.) Die Verlängerungen der Seitenkanten und der Querlatten des auf der Hobelbank aufliegenden Werkstückes (anscheinend eine Tür) schneiden sich in einem Punkte rechts oberhalb des Kopfes der Mutter Anna. Damit haben wir wieder einen Beweis für bewußte perspektivische Konstruktion.

2.) Die Verlängerung der linken Kante des untergenagelten Brettes verläuft unterhalb des eben erhaltenen Schnittpunktes. Doch könnte man darin nur dann einen perspektivischen Fehler des Malers sehen, wenn man wüßte, daß die Tür so aufgelegt ist, daß ihre Kanten mit denen der Hobelbank parallel verlaufen, daß zum anderen die linke Kante des untergenagelten Brettes rechtwinklig geschnitten ist, was wegen der deutlich sichtbaren Rundung der rechten Kante und der ungleichmäßigen Form der Beine der Hobelbank noch sehr zweifelhaft erscheint.

3.) Die Verlängerung der rechten oberen Kante des angrenzenden Lagerraumes verläuft ebenfalls unterhalb des Schnittpunktes. Ein perspektivischer Fehler liegt nur dann vor, wenn die Kanten der aufgelegten Tür parallel zu den Wänden der Werkstatt verlaufen und der angrenzende Lagerraum nicht oben oder rechts abgeschrägt ist.

Wir sehen: angewandt hat Millais die Gesetze perspektivischer Darstellung. Daß sie zum Teil vernachlässigt sind, läßt sich nicht beweisen. Wenn er sie manchmal außer Acht gelassen hat, dann ist es an unwichtigen Stellen geschehen, die für den Raumeindruck nebensächlich sind.

Zusammenfassend können wir sagen: Die allgemeine Stellung der Präraphaeliten zum Raumproblem, die teilweise Befolgung (Dante Gabriel) oder die mehr oder weniger vollkommene Anwendung (Millais) der Gesetze der Perspektive, die besondere Unterweisung, die dem zuteil wird, der sie aus Ungeduld oder Unkenntnis nicht fehlerlos durchführt, zeigen, daß William Michael Recht hat, wenn er sagt, der Präraphaelismus sei eine Kunst, die sich in der Ausführung die Ergebnisse

der Kunstentwicklung zunutze mache, daß von einem Nachahmen der tastenden Schritte der ersten Erforscher der Kunst, das das Athenaeum den Präraphaeliten vorwirft, nicht die Rede sein kann.

Aus welchem Grunde haben nun die Präraphaeliten ihren sonderbaren Namen gewählt?

„The painters before Raphael had worked in often more than partial ignorance of the positive rules of art, and utterly unaffected by conventional rules. It was to the latter fact and not the former that the adoption of the name "Pre-Raphaelites" by the artists in question is to be ascribed."

Danach ist es also nicht die bei den alten Meistern hervortetende Unkenntnis wichtiger naturbegründeter Gesetze, sondern ihre Unabhängigkeit von den einengenden Bindungen konventioneller Regeln, die die Präraphaeliten veranlaßt hat, sich nach ihnen zu benennen. Man könnte dafür auch allgemein sagen, der Name Präraphaelismus bezeichnet nicht die Absicht, die Kunst an sich wieder zu beleben, die die frühen Italiener geschaffen haben, sondern drückt das Bestreben aus, die Freiheit zurückzugewinnen, mit der die alten Meister ihre Kunst ausgeübt haben. Es ist also der Grundsatz der Originalität, den die Präraphaeliten wieder zur Geltung bringen wollen.

Wir sehen, wie die Auslegung des Namens William Michael zum Programm der Brüderschaft zurückführt. Die volle Verbindung zwischen Namen und Programm bringt er dann mit folgenden Worten:

„Pre-Raphaelites truly they are — but of the nineteenth century. Their aim is the same — truth; and their process the same, exactitude of study from nature; but their practice is different, for their means are enlarged."

William Michael zeigt also, wie die Gemeinsamkeit des Grundsatzes der Originalität eine Übereinstimmung des Zieles und des Verfahrens mit sich bringt. Das gleiche Ziel ist ihm die Wahrheit. Er meint damit wohl in Verwendung des Begriffes in seiner doppelten präraphaelitischen Bedeutung die bekannte Forderung: das Kunstwerk soll der wahre Persönlichkeitsausdruck und die wahre Wirklichkeitswiedergabe sein. Das gleiche Verfahren ist ihm die selbständige genaue Beobachtung, die Künstler und Wirklichkeit ohne traditionelle Vermittlung einander gegenübertreten läßt. Der Unterschied liegt ihm in der praktischen Ausführung, bei der die Präraphaeliten sich der Ausdrucksmittel der eigenen Zeit bedienen wollen.

Hat nun William Michael die Beziehungen seiner Freunde zu den früh-italienischen Malern im präraphaelitischen Sinne dargelegt?

Es wurde bereits bei der Besprechung des präraphaelitischen Tagebuches auf eine Eintragung desselben hingewiesen, aus der hervorgeht, daß eine einheitliche und bestimmte Auffassung über den Sinn der Bezeichnung P. R. B. unter den jungen Malern nicht vorhanden war. (13. Januar 1851: Jedes Mitglied soll zur nächsten Sitzung eine schriftliche Erklärung der eigenen Auslegung des Namens mitbringen. William Michael nimmt an, daß niemand außer ihm den Beschluß ausgeführt hat. Seine eigene Erklärung ist verloren gegangen.) Trotzdem müssen wir annehmen, daß die in dieser Abhandlung gegebene Auslegung im Sinne der ganzen Brüderschaft abgefaßt ist; denn einmal entspricht sie vollkommen dem Programm derselben, wie aus dem vorigen ersichtlich ist, zum andern deckt sie sich mit den übrigen präraphaelitischen Veröffentlichungen, wie im nachstehenden gezeigt werden soll.

The Germ, No. 2, S. 60/61 (aus: The Purpose and Tendency of Early Italian Art): „It need not be feared that this course of education would lead to a repetition of the toe-trippings of the earliest Italian school."

Hunt, Pre-R. and the Pre-R. Br., S. 135: „The name adopted by us negativated the suspicion of any servile antiquarianism. Pre-Raphaelitism is not Pre-Raphaelism."

Blinde Nachahmung der früheren Italiener wird abgelehnt.

The Germ, No. 4, S. 167 (aus: A Dialogue on Art): „He (the modern artist) ascends thither (to the art previous to Raffaelle) not so much for its forms as he does for its T h o u g h t and N a t u r e — the root and trunk of the art-tree; and he goes to pre-Raffaelle art for those two things."

Hier sind ähnlich wie bei William Michael Name und Programm der Brüderschaft in Beziehung gesetzt. Wir brauchen nur besonders zu berücksichtigen, daß bei den Präraphaeliten das Wort „Thought" immer den originellen Gedanken bezeichnet, dann ergibt sich eine volle Übereinstimmung der drei angeführten Stellen mit der Auslegung William Michaels.

Wir stehen am Schluß der theoretischen Abhandlung William Michaels. Zu ihrer Beurteilung läßt sich folgendes sagen:

1.) Die Ausführungen sind unvollständig, trotzdem lassen sie das Bestreben des Verfassers erkennen, ein vollkommenes Bild vom Präraphaelismus und eine Rechtfertigung seiner Grundsätze zu geben.

2.) Soweit die Darlegungen reichen, sind sie als programmatische Erklärung zu werten, da sie die allgemeine präraphaelitische Auffassung wiedergeben.

Einzelkritik der präraphaelistischen Bilder.

Wir haben uns nunmehr mit dem zweiten Teil der Kritik William Michaels zu beschäftigen, die uns in die eigentliche präraphaelitische Praxis einführt. Um zu zeigen, wie er sich im einzelnen für die Gemälde seiner Freunde der Öffentlichkeit gegenüber einsetzt, seien drei der bekanntesten präraphaelitischen Bilder ausgewählt. Wir beginnen mit der Kritik von Dante Gabriels Bild "Ecce Ancilla Domini".

Das präraphaelitische Programm läßt sich bekanntlich in die kurze Formel fassen: Der Maler soll erhabene Gedanken, die aus eigener Überlegung hervorgegangen sind, auf streng naturalistische Weise zum Ausdruck bringen. Dante Gabriel kommt dieser Forderung nicht ganz nach. Was er uns zeigt, ist eine biblische Begebenheit in naturalistischem Gewande. Trotzdem hat auch er sich bemüht, dem Programm zuliebe ein persönliches gedankliches Moment in das Bild hineinzubringen, indem er unter Verwendung eines alten Symboles eine Idee, die das Bild des Vorjahres „The Girlhood of Mary Virgin" enthielt, wieder aufgreift und weiterführt. Diese besondere persönliche Verwendung des Symbols, die erst aus der Betrachtung beider Bilder erkennbar ist, hat kaum Bedeutung, sofern man das Gemälde nach allgemeinen künstlerischen Gesichtspunkten bewertet, ist aber wesentlich, wenn es darauf ankommt, in ihm ein Werk präraphaelitischer Kunst zu sehen.

William Michael legt den symbolischen Zusammenhang beider Gemälde in folgender Weise dar (The Critic, July 1, 1850):

„The former (Dante Gabriel) exhibits an Annunciation, Ecce Ancilla Domini, which is, in symbolic treatment, the completion of his last year's work, The Girlhood of Mary Virgin. The emblem of her growing discipline in purity, the embroidery of a lily which she was there represented working after one watered by an angel, is here shown folded up in its frame as finished. She is fit to receive the great tidings, — to be the Lord's handmaid, blessed among women. And the lily which heretofore was the example for her reproduction, is now represented to her by the angel of the message, is become hers and a part of her for ever. The type has found its antitype, and is exhausted therein."

William Michael setzt hier etwas auseinander, was den meisten Beobachtern, sicher nicht zum Nachteil der Bilder, wohl entgeht. Er zeigt, wie der Maler durch ein besonders ausgedachtes Mittel (man würde hier besser sagen: durch ein echt präraphaelitisch ausgeklügeltes Mittel) ein altes Symbol verwendet, nicht nur um die Tugend an sich auszudrücken, sondern auch um darzutun, in welchem Grade sie bereits erworben ist. Das Mädchen, das unter der Obhut der Mutter zu seiner großen Aufgabe heranwächst, ist mit einer Stickerei beschäftigt, die es nach dem Muster einer wirklichen Lilie ausführt. Bedeutung: Es strebt der echten Reinheit zu. Die gereifte Jungfrau, an der sich das Verkündigungswunder vollzieht, hat die Stickerei zu Ende geführt. Sie ist im Rahmen ausgespannt. Die echte Blume, das ehemalige Vorbild, wird ihr überreicht. Bedeutung: Die Reinheit ist vollendet.

Es ist sicher ein erhabener Gedanke, der durch diese symbolische Verbindung beider Gemälde zum Ausdruck kommt. Aber dieser Gedanke ist auch so in den Bildern enthalten, ohne daß auf ihn besonders hingewiesen wird. Wenn man sie zusammen betrachtet, dann stellt man sie von selbst unter den Überschriften „Entwicklung und Vorbereitung" — „Vollendung und Erfüllung" oder ähnlichen Ausdrücken einander gegenüber. Es ist durchaus überflüssig, einen Gedanken, der für das Bild bedeutungsvoll ist, durch das künstliche Mittel einer äußeren Zutat uns besonders bewußt zu machen, wir fordern aber vom Maler, daß er den Gedanken aus der Gesamt-Komposition heraus kräftig zur Wirkung kommen läßt. Man muß zugeben, daß Dante Gabriel diese wichtige Forderung erfüllt hat. Andererseits aber läßt sich nicht leugnen, daß die präraphaelitische Zugabe, wie bereits erwähnt, zum Vorteil des Bildes gewöhnlich übersehen wird. Denn hat der Beobachter aus ihr durch Überlegung die etwas versteckte Bedeutung gewonnen, so wird sicher die Unmittelbarkeit der Bildwirkung beeinträchtigt.

William Michael hat, wie wir gesehen haben, uns in ausführlicher Weise über die Absicht des Malers unterrichtet. Er stellt die Deutung an den Anfang seiner Kritik. Wir erkennen gleich, daß wir uns mit einem präraphaelitischen Kritiker auseinanderzusetzen haben.

Mit der besprochenen Auslegung ist für William Michael die Symbolik des Bildes noch nicht ganz erfaßt: „The emblem of purity is carried out into the white walls and floor, into the garb of the Angel and the Virgin's long robe, pure white, and into the curtain of the bed, blue, as suggestive of heaven".

Wieder zeigt William Michael, welcher Kreis die Gesichtspunkte bestimmt, die ihn bei seiner Kritik leiten. Man kann natürlich die lichten Farben des Bildes symbolisch deuten; man darf auch annehmen, daß die präraphaelitische Wertschätzung des Symboles als Mittel des Gedankenausdrucks Dante Gabriel beeinflußt und er sich in diesem Sinne dem Bruder gegenüber ausgesprochen hat. Man tut aber doch wohl dem Künstler in ihm Unrecht, wenn man glaubt, er habe allein oder auch nur in erster Linie Farbensymbolik treiben wollen.

Die volle Harmonie der lichten Farben ist wohl das erste, das auf den Beobachter, der vor das Bild tritt, einwirkt. Sie teilt ihm den Eindruck stiller Feierlichkeit und Weihe mit, gibt ihm die Stimmungslage, aus der heraus er nun allmählich den ganzen Kunstgehalt in sich aufnimmt. Wir dürfen wohl annehmen, daß der Künstler vorher vollkommen durchempfunden hat, wie Handlung und Stimmung des Gemäldes zu einheitlicher Wirkung zu vereinigen seien.

Zu der technischen Ausführung des Bildes sagt William Michael:

„In every part the immediate study from nature is evident. The painting of the work is throughout careful, and in the heads, limbs, and draperies, that of the Virgin especially, extremely minute; stippled to a degree that would, we think, fail to impart sufficient force or breath to a picture of extended scale".

Er macht uns also mit dem Naturalismus des Gemäldes bekannt. Wohl niemand wußte besser als William Michael, wie ernst Dante Gabriel die präraphaelitische Forderung nach selbständiger Beobachtung der Wirklichkeit genommen hatte. Im präraphaelitischen Tagebuch, das natürlich auf die Praxis des Bruders besonders Bezug nimmt, berichtet er von den Bemühungen Dante Gabriels, für die Personen und Einzelheiten seiner Zeichnung Vorbilder aus der Wirklichkeit zu bekommen. Es sei eine bezeichnende Angabe angeführt:

„7th April 1850: He has got some spirits of wine and chloride of something, to make the flame for the Angel's feet".

Er hat also wahrscheinlich eine hochprozentige alkoholische Flüssigkeit, die mit Chloriden versetzt war (um der Flamme eine besondere Färbung zu geben), auf dem Fußboden ausgeschüttet und angezündet, um die Flämmchen seines Bildes zu zeichnen, in der Tat ein Beispiel großer naturalistischer Gewissenhaftigkeit. Auch die präraphaelitische Kleinmalerei hat Dante Gabriel diesmal mitgemacht, ohne allerdings die Gesamtwirkung zu beeinträchtigen.

Damit sind für William Michael die präraphaelitischen Kennzeichen des Gemäldes dargelegt. Wir werden im folgenden sehen, daß ihm das eigentliche Präraphaelitisch-Künstlerische des Bildes entgangen ist:

„The expression of the Virgin is of craving submission, of a longing which sees the glory through the obedience, and to the satisfying of which the glory would fail, had she not already said in her heart. "Thy will be done"."

Demutsvolle Ergebung in den göttlichen Willen liest er aus den Zügen der Jungfrau. Seine Auslegung entspricht ganz dem Bericht der biblischen Erzählung. Hier offenbart sich die schwächste Seite der Kritik. Den künstlerischen Kern des Bildes, sowohl vom allgemeinen wie vom besonderen präraphaelitischen Standpunkte aus, hat William Michael nicht erfaßt.

Es wäre für den Maler einfach gewesen, im Anschluß an die biblische Darstellung nur ein „Ecce Ancilla Domini" in den Ausdruck der Jungfrau hineinzulegen. Er hat seine Aufgabe weiter gefaßt. Er hat in echt präraphaelitischer Art, und darin zeigt sich seine Meisterschaft, das Erhabene und das Natürliche, das Göttliche und das Menschliche dieser Szene zu wirkungsvoller Einheit zusammengefügt. Wir sehen in den Zügen den Ausdruck der Reinheit, den die lichten Farben des Bildes noch verstärken, wir erblicken ein Gesicht voll demutsvoller Unterordnung. Die Jungfrau des Bildes ist also eine Maria im biblischen Sinne.

Zugleich aber hat er sie dargestellt mit einem vollkommenen Naturalismus, hier psychologisch gefaßt. Er hat versucht zu zeigen, wie sich ein Mädchen bei einer solchen Botschaft in Wirklichkeit verhalten würde.

Maria wird durch das plötzliche Hellwerden des Raumes aus dem Schlafe aufgeschreckt, sie fährt von ihrem Lager empor. Traumbefangen, verständnislos, furchtsam vor der Geistererscheinung, so blickt sie in die Lichtfülle hinein. Aber noch einen anderen Zug hat der Maler sehr fein hinzugefügt. Wie Maria allmählich ihr Bewußtsein zurückgewinnt und sich über den Sinn der Botschaft klar wird, da sträubt sich ihre jungfräuliche Natur gegen den Inhalt der Verheißung. Der Körper zieht sich scheu zusammen und wendet sich vom Engel ab, als wolle er dem Segen entgehen, den dieser mit den drei ausgestreckten Fingern ausspricht, und im Gesicht malt sich das Unvermögen des Mädchens, das Unbegreifliche und zugleich Entsetzliche zu fassen, das sich an ihm vollziehen soll.

Aus der vorstehenden Besprechung der Kritik William Michaels ergibt sich bereits deren Beurteilung. Er läßt sich

vor allem bestimmen durch das Programm der Brüderschaft, das er rein äußerlich auf das Bild anwendet, er wird ferner beeinflußt durch den Gang der biblischen Erzählung. Den eigentlichen künstlerischen Gehalt vermag er nicht zu erfassen.

Wir untersuchen die Kritik zu dem Bilde von Millais „The Carpenter's Shop", einem Werk, das ganz nach dem Programm der Brüderschaft ausgeführt ist. (The Critic, July 15, 1850). Der Maler zeigt uns eine selbsterfundene Familienszene aus der Kindheit Christi, deren Handlungen und Vorgänge symbolische Hinweise sind auf die Stellung und Aufgabe, die die Heilsgeschichte den Hauptpersonen des Bildes später zuweist. Er zeichnet diese Szene mit einer Wirklichkeitstreue, die an peinlicher Genauigkeit nicht zu überbieten ist. Der weitgehende Naturalismus ist das besondere Kennzeichen dieses Gemäldes. Wir stehen der eindrucksvollen Darstellung des werktätigen Alltags gegenüber, der uns in seiner ganzen schlichten und harten Realität gezeigt wird. Hier ist also die Symbolik, anders als bei Dante Gabriel, ein notwendiger Bestandteil des Bildes, da sie uns erst sagt, daß der Maler einen religiösen Gegenstand behandelt hat. Ziehen wir die Symbolik mit in Betracht, dann sehen wir in dem Bilde die Ausführung eines religiösen Themas, von dem nur die menschliche Seite, und zwar in starker Durchbildung, gezeigt ist.

Wie sehr dieser Charakter des Gemäldes von dem Maler von vornherein angestrebt wurde, zeigt dessen eigene Äußerung:

H u n t, Pre-R. and the Pre-R. Br., (Millais sagt) S. 202: „As for St. Joseph I would not have a lazy model who had never done any work in his life. I was determined to choose a real carpenter whose frame and muscles had been formed by the very exercise that had been the toil of the Virgin's husband".

Bevor wir uns William Michael selber zuwenden, sollen einige Äußerungen der allgemeinen Kritik angeführt werden, da sie seine Ausführungen stark beeinflußt haben. The Times: „Mr. Millais' principal picture is, to speak plainly, revolting. The attempt to associate the holy family with the meanest details of a carpenter's shop, with no conceivable omission of misery, of dirt or even disease, all finished with the same loathsome minuteness, is disgusting". (The Life and Letters of Sir John Everett Millais by John G. Millais, S. 75).

Blackwood's Magazine: „We can hardly imagine anything more ugly, graceless, and unpleasant than Mr. Millais' picture of "Christ in the Carpenter's Shop". Such a collection of splay feet, puffed joints, and misshapen limbs, was assuredly never

before made within so small a compass". (The Life and Letters . . ., S. 75.)

Athenaeum, 1st June 1850: „Mr. Millais has been most successful in giving the least dignified features of his presentment. There are many to whom his work will seem a pictorial blasphemy".

Charles Dickens, Household Words, 15th June 1850: „In coming before this Holy Family you must discharge from your mind all religious aspirations, all elevating thoughts, all tender, awful, sorrowful, ennobling, sacred, graceful, or beautiful associations, and prepare yourself for the lowest depth of what is mean, odious, repulsive, and revolting. You behold the interior of a carpenter's shop. In the foreground is a hideous, wry-necked, blubbering, red-headed boy in a bed-gown, and at his side a kneeling woman so horrible in her ugliness that she would stand out from the rest of the company as a monster in the vilest cabaret in France or the lowest gin-shop in England. The two almost naked carpenters might be undressed in any hospital where dirty drunkards in a high state of varicose veins are received. Their very toes have walked out of St. Giles".

Was aus diesen Äußerungen spricht, ist sicher nicht nur böser Wille infolge einer grundsätzlichen Gegnerschaft zum Präraphaelismus. Sie sind doch wohl zum großen Teil der Ausdruck einer aufrichtigen Entrüstung. Man sieht in dem Naturalismus, der uns mit strenger Wirklichkeitstreue in die werktätige Bevölkerungsschicht einführt, eine unmögliche Ausdrucksform für einen religiösen Gegenstand.

Auch William Michael ist nicht in der Lage, für die naturalistische Ausführung dieses Gemäldes einzutreten: „That Mr. Millais' picture, No. 518, contains expression developed to a higher degree than beauty, and to a degree too merely circumstantial; that it contains limbs from nature not justifiable in being from ugly nature, we admit and lament. Of the treatment, having already expressed our dissent from its excesses, we need only say that it is throughout human, the types humanly possible and probable".

William Michael weicht also in seinem Urteile über die Ausführung des Bildes lediglich dem Grade, nicht dem Sinne nach von den Äußerungen der Gegner ab. Er erklärt, alles, was der Maler gezeichnet habe, komme in Wirklichkeit vor, ist aber auch der Ansicht, daß der Maler allzusehr das Häßliche aus der Natur ausgesucht habe. Wir wollen auf dieses Urteil vorläufig nicht eingehen und zunächst die Kritik in ihrer Gesamtheit

kennen lernen: „But that the purpose is noble and eminently sacred, the symbolism distinct and consistent we hope to prove".

Den Wert des Bildes sieht William Michael also in dem erhabenen Zweck, dem der Maler hat dienen wollen und den er durch eine deutliche Symbolik zum Ausdruck gebracht hat.

Er gibt dem Symbolismus des Bildes folgende Auslegung:

„Jesus, a child in the house of His parents, has wounded His hand with a nail, and the blood, dripping, has marked His foot also. His mother kneels to bind up the hurt, whom He kisses and comforts. The infant St. John the Baptist advances with a bowl of water; he who will in future time baptize the Lord into His ministry of suffering. Outside is a fold of sheep. The picture tells thus in typical utterance of Jesus suffering and consoling; of the Blessed Virgin loving and serving; of the Baptist ministering; of His flock. Is the idea unworthy?"

Die Symbolik ist gut erklärt. Die Idee des Bildes ist daraus in einer Weise gewonnen, die die Antwort auf die Frage am Schluß kaum noch zweifelhaft macht.

Nachdem wir die Kritik in ihrer Gesamtheit kennen gelernt haben, ist der Zusammenhang mit den Äußerungen der Gegner klar ersichtlich. Diese erblickten in dem Bilde eine Entweihung der Religion wegen seiner naturalistischen Ausführung. William Michael rüttelt an diesem Vorwurf an sich nicht, er lenkt aber die Aufmerksamkeit mehr auf das andere Kennzeichen der präraphaelitischen Kunst, auf die erhabene Idee und den Symbolismus, um gewissermaßen darzutun, daß nach dieser Seite hin wieder gutgemacht worden ist, was der Maler im Naturalismus gefehlt hat.

Auch diesem präraphaelitischen Bilde hat William Michael die rechte Würdigung nicht zuteil werden lassen. Der künstlerische Kern liegt nicht allein in dem Symbolismus, wenn er auch noch so erhabene Ideen einkleidet, den künstlerischen Kern fassen wir erst, wenn wir erkennen, wie der Maler Symbolismus und Naturalismus verbunden hat, und wenn William Michael beide Elemente getrennt behandelt und in guter Absicht versucht, das Augenmerk von dem einen auf das andere zu lenken, dann beweist das, wie wenig er in den Gehalt des Bildes eingedrungen ist.

Die emporgezogene Hand des Jesus-Knaben mit der eingerissenen Wunde sagt uns, daß hier das auferlegte stellvertretende Leiden in einem Jugenderlebnis bereits seinen Schatten vorauswirft. Auf diese Symbolik ist der ganze Naturalismus des Gemäldes, besonders in der psychologischen Vertiefung, abgestimmt. Das tiefe Weh in dem abgehärmten Gesicht der Mutter

läßt erkennen, daß sie vorausahnend das Leiden bereits in seiner vollen Schwere erfaßt. Die Bekümmernis in den Zügen der umstehenden Personen lehrt, daß auch sie empfinden, daß sich hier kommendes Unheil ankündet. Die Strenge und Herbheit der ganzen Szene endlich, die uns einen rechten Eindruck gibt von der Größe des Opfers, das in der Menschwerdung überhaupt liegt, schafft den nötigen Grundton, von dem sich das jetzige Übel und das kommende Unheil nur als stärkere und stärkste Formen eines ständigen Leidens abheben. Der Träger alles Leidens aber ist der einzige, der sich mit ihm nicht beschäftigt. Er überläßt die verwundete Hand dem Joseph, ein typischer Ausdruck für die Geringschätzung des Übels, und spendet dort Trost, wo er am nötigsten ist.

William Michaels Kritik zu diesem Bilde unterscheidet sich nicht wesentlich von der Beurteilung des Gemäldes von Dante Gabriel. Während dort seine Ausführungen zu stark unter dem Einfluß des Programms und der biblischen Erzählung standen, sind es hier das Programm und die feindliche Kritik, die ihn zu einer rechten Würdigung des Bildes nicht kommen lassen.

Wir untersuchen zum Schluß eine Kritik aus der späteren präraphaelitischen Zeit, die Kritik zu Hunts Gemälde „The Light of the World", das man vielleicht das typische präraphaelitische Bild nennen kann. (The Spectator, May 13th, 1854.) Um zunächst seinen Charakter zu bestimmen, stellen wir es den beiden ersten Gemälden gegenüber.

Dante Gabriel malte eine biblische Begebenheit, die Symbolik war äußere Zutat.

Millais behandelte ein religiöses Thema. Die Symbolik war bei ihm notwendiger Bestandteil. Sie wurde getragen von wirklichen Handlungen und Vorgängen.

Hunt bietet uns eine vollkommen symbolische Darstellung.

William Michael beginnt seine Kritik, indem er auf die präraphaelitischen Kennzeichen des Gemäldes aufmerksam macht: „It includes those excellences of elaborated thought and execution which may be noted in other works".

Den gedanklichen Teil des Bildes bespricht er zuerst:

„Mr. Hunt has embodied those words of the Apocalypse — 'Behold, I stand at the door, and knock: if any man hear my voice, and open the door, I will come in to him, and will sup with him, and he with me' ".

Er gibt hier gleich die Hauptidee des Gemäldes, die Idee der suchenden Heilandsliebe, die sich wegen der engen Anleh-

nung des Malers an das Bibelwort dem Beobachter ganz von selbst mitteilt.

Zu dieser Leitidee hat der Maler eine Menge von Beziehungen ausgedacht und dadurch sein Werk geradezu mit mehr oder weniger versteckten symbolischen Hinweisen überladen. Bezeichnend ist, daß der Maler selber wünschte, Ruskins Erklärung, die in der Times erschien, solle im Keble College, Oxford, wo das Bild später aufbewahrt wurde, im Druck neben seinem Werk zur erläuternden Orientierung für die Besucher zur Hand sein. (O. v. Schleinitz: William Holman Hunt, 1907, S. 42).

Die Symbolik, die den Hauptgedanken erläutern oder verstärken soll, wird von William Michael auf folgende Weise erklärt:

„The orchard through which Christ approaches, is the world. The door is the human soul, barred and cramped with rusty nails and overgrown with weeds and thorns. As Christ knocks, night is hardly yielding to the emerald glimmer of first dawn, symbolic by analogy, of the last day and judgment, for the judgment passes, as it were, upon each soul individually, according as the door remains shut or opens. The lantern by whose light Christ walks through the orchard, is the Church; it being the Church which testifies of Christ to the world, or in other words, whose light, sustained by His hand, shows Him to men. This appears to be indicated by the types of ecclesiastical architecture adopted in the lantern, and also perhaps by the emission of the rays through several loopholes. The scared bat, beating blindly out of the recesses of the door, is the sluggish lethargy of mood which the Knocker's arrival frightens; an unclean creature of the night of the soul. The fallen orchard-fruit suggests many things equally applicable; that the time is already over-ripe, as immediately and aptly as any other idea. On His breast is the priest's breastplate, with the jewels of the twelve tribes of Israel, united by a cross to another jewelled plate, — the first square, or limited, the second circular, or limitless, — to show that the election of the peculiar people is extended, by the grace of the cross, to all men".

Hunt hat selber in seinem Buch „Pre-R. and the Pre-R. Br." eine teilweise Erklärung der überreichen Symbolik seines Gemäldes gegeben. Doch soll hier von einem Vergleich beider Auslegungen abgesehen werden, weil für den Beobachter das Bild selber und nicht des Malers Bildbeschreibung maßgebend ist. Trotzdem sei hier kurz auf zwei Unterschiede zwischen beiden Erklärungen hingewiesen, und zwar aus dem Grunde,

weil die betreffenden Deutungen William Michaels sich durch das Bild selber kaum rechtfertigen lassen.

Hunt, Pre-R. and the Pre-R. Br., S. 350: „The orchard is the garden of delectable fruit for the dainty feast of the soul".

Der Maler drückt sich nicht ganz klar aus. Er erklärt ein Symbol mit neuen Symbolen. Wahrscheinlich meint er mit den erlesenen Früchten für das köstliche Mahl der Seele die göttlichen Gnadengüter. William Michael dagegen spricht von der Welt, und bei diesem religiösen Gemälde müssen wir doch wohl annehmen, daß er den Ausdruck Welt im biblischen Sinne gebraucht, also die sündhafte Welt mit allen ihren Verlockungen bezeichnen will. Geht man von diesen beiden Annahmen aus, dann läßt sich nicht leugnen, daß des Malers Deutung hier tatsächlich näher liegt. Der Garten grenzt an die Tür, die, wie der Maler durch die emporgewachsenen Pflanzen und durch das verrostete Schloß besonders angezeigt hat, seit langem nicht mehr geöffnet worden ist. Der Sünder aber hat bisher wohl Verbindung mit der verlockenden Welt, jedoch nicht mit den göttlichen Heilsgütern gehabt. Die Deutung William Michaels ergibt also einen Widerspruch, während die des Malers sich ohne Schwierigkeit in den symbolischen Zusammenhang einfügt.

Hunt: „The bat flitting about only in darkness was the natural symbol of ignorance."

Der Maler verwendet also die Fledermaus als Symbol der Unwissenheit, während William Michael in ihr den Ausdruck der Trägheit sieht. Für den gedanklichen Zusammenhang sind beide Deutungen gleich wertvoll. Doch müssen wir die Auslegung William Michaels ablehnen, weil sie dem Wesen des Symbols nicht entspricht. Die Trägheit ist weder tatsächlich die typische Eigenschaft der Fledermaus (sie ist zur Nachtzeit sehr eifrig tätig), noch erscheint sie dem Menschen als typische Eigenschaft (er sieht sie fast nur, wenn sie umherflattert, aber äußerst selten, wenn sie in ihrem Schlupfwinkel schläft). Hinzu kommt, daß wir in diesem besonderen Falle annehmen müssen, daß die Fledermaus, während sie umherflatterte, überrascht worden ist und nun, wie der Maler richtig angezeigt hat, vor dem Lichte in das nächste Dunkel, das hier durch die Pflanzen unten an der Tür gebildet wird, hineinfliegt, während William Michael offenbar von der unmöglichen Annahme ausgeht, das Tier habe bisher in einem Schlupfwinkel an der Tür geschlafen und sei nun durch das Licht plötzlich aufgescheucht worden. Hunt dagegen sieht richtig in der Fledermaus das Tier der Dunkelheit und gebraucht sie, um die Unwissenheit zu symbolisieren.

Die übrigen Auslegungen William Michaels lassen sich nicht als unrichtig zurückweisen und drücken zum Teil recht sinnvolle Beziehungen zum Hauptgedanken aus. Besonders hingewiesen sei auf die Erklärung, die er dem Verschlußstück des Mantels gibt. In der Erläuterung des Malers wird dasselbe nicht erwähnt. Doch muß man wohl als bestimmt annehmen, daß er es als symbolisches Ausdrucksmittel verwandt hat. Die viereckige Brustplatte weist sicher hin auf das hohepriesterliche Rationale, das von quadratischer Form war und einen Besatz von zwölf Steinen, in vier Reihen angeordnet, aufwies. Mit der runden Platte hat der Maler wahrscheinlich das bischöfliche Rationale zeichnen wollen, das gewöhnlich eine genaue Nachbildung des hohepriesterlichen Brustschildes war, das aber auch wohl in runder Form vorkam [1]). Vom Maler dürfte diese seltenere Form gewählt sein, um äußerlich anzuzeigen, daß er in beiden Platten etwas verschiedenes ausdrücken wollte. Die Bedeutung des Kreuzes in der Mitte ergibt sich aus dem vorstehenden von selbst. Es ist das Symbol für die Stellung Christi als Vermittler zwischen dem alten und dem neuen Bunde.

Die Erklärung William Michaels entspricht der hier gegebenen Auslegung. Doch sieht er in der äußeren Verschiedenheit der Platten noch eine besondere Formen-Symbolik, indem er durch das Viereck auf die Begrenztheit des alten, durch den Kreis auf die Unbegrenztheit des neuen Bundes hingewiesen wird.

Man muß zugeben, daß durch eine solche Deutung der Inhalt des Symbols eine wertvolle Bereicherung erfährt. Außerdem würde eine solche Formen-Symbolik der Kunst Hunts, die so stark durch das gedankliche Element beherrscht wird, durchaus entsprechen. Andererseits aber muß man dieser Auslegung entgegenhalten, daß dem Maler die Form eigentlich vorgeschrieben war. Für das hohepriesterliche Rationale kam nur das Quadrat in Frage, bei dem bischöflichen Rationale mußte er, wenn er äußerlich einen Unterschied anzeigen wollte, die Kreisform verwenden.

Am Schluß sei auf das Symbol eingegangen, das wohl für die Hauptidee die größte Bedeutung hat, indem es den Ernst und die Dringlichkeit steigert, die der Handlung des Bildes innewohnt. Auf dem Hintergrunde des Gemäldes kündet sich bereits das Anbrechen des Tages an, ein Hinweis auf das Kommen des jüngsten Gerichtes. Die Bedeutung dieses Symboles, die William Michael in Übereinstimmung mit dem Maler

1) Vgl. Braun: Die liturgische Gewandung. Freiburg 1906.

angibt, ist nicht allzu schwer auffindbar. William Michael fügt aber, und das hat er vor Hunt voraus, seiner Auslegung die Beziehung auf den Hauptgedanken hinzu. Er sagt, das Gericht breche über den Sünder herein, je nachdem er dem Heiland die Tür öffne oder verschließe. Er zeigt also, wie der Maler durch das Symbol die Wichtigkeit des Verhaltens betont, mit dem der Sünder das Klopfen des Heilandes beantwortet, wie der Maler uns erkennen läßt, daß der Sünder eine Entscheidung zu treffen hat, deren Auswirkung in der Ewigkeit liegt.

Die Betrachtung dieses Teiles der Kritik zeigt William Michael von seiner stärksten Seite. Wir sehen, daß von allen präraphaelitischen Freunden ihm der Maler Hunt am nächsten steht. Die Kunst hat ihm besonders viel zu sagen, wenn er ihr als Denker gegenübertreten kann, und trotzdem man seiner Auslegung, wie bereits gezeigt, in einigen Punkten widersprechen kann, möchte ich als Gesamturteil über die Auslegung der Symbolik dieses Gemäldes das Wort gebrauchen, das er selber mit Bezug auf die abweichende Erklärung Ruskins anwendet:

„The interpretation is so beautiful and consistent as to tempt one to say that if this was not intended it ought to have been."

Die überreiche Symbolik ist William Michael nicht nur das Mittel, aus dem Gemälde eine Menge erhabener Gedanken herauszulesen, sie wird ihm auch zu einer Brücke zu dem eigentlichen Kunstgehalt des Bildes, den er im wesentlichen ausgeschöpft haben dürfte.

Die starke gedankliche Vertiefung, zu der die Symbolik ihm Anlaß gab, hat ihn sowohl in den Charakter der Zentralfigur als auch in den Stimmungsgehalt des ganzen Bildes eingeführt.

„The face is solemn, even awe-inspiring; sad, long-suffering, divinely pitiful; the face of both a Mediator and a Judge."

William Michael hat den Maler gut verstanden. Hoheitsvoll, barmherzig, vor allem aber ernst und tieftraurig blickt uns der Erlöser an. Wir erkennen, daß er an mancher Tür abgewiesen worden ist, und daß er nun vielen Sündern das Gericht bringen muß. Wir sehen außerdem, so könnte man hinzufügen, wie er jetzt nach dieser Tür hinhorcht und auf die Entscheidung wartet, die dort im nächsten Augenblick fallen muß, und von der es abhängt, ob er diesmal als Erlöser oder als Richter kommt.

„The silence of the picture is also very perfect. No sound but of the pierced hand which knocks: it is a great hush and a great expectation."

In diesen paar Sätzen ist die Gesamtstimmung des Gemäldes gut wiedergegeben. Der Bildeindruck geht vor allem aus von der Figur des Heilandes, die in ihrer majestätischen Ruhe den Vordergrund zum großen Teile einnimmt. Er wird verstärkt durch den schweren Faltenwurf des lang und gleichmäßig herabfallenden Gewandes. Keine störende Nebenfigur wirkt der Ruhe, die von der Person des Heilandes ausgeht, entgegen. Die Landschaft paßt sich diesem Eindruck an. Kein Windhauch scheint das Geäst der Bäume zu bewegen. Dazu kommt der Eindruck nächtlicher Stille, der durch das Dunkel des Vordergrundes und durch das Licht der Laterne, das es zu überwinden sucht, entsteht: „The silence is very perfect." Man glaubt in der Tat, das leise Klopfen fast zu vernehmen.

Diese Ruhe aber steigert das Gefühl banger Erwartung, das sich mit ihm verbindet. Auf dem Hintergrunde sieht man, daß die nächtliche Stille bald zu Ende geht. Die ruhig ausgestreckte Hand, die jetzt noch sanft klopft, drängt die Frage auf: Was folgt, wenn das Klopfen aufhört? „It is a great hush and a great expectation."

Erwartungsvolle Stille, so kann man vielleicht ganz kurz den Stimmungsgehalt des Gemäldes ausdrücken. Die wenigen Sätze William Michaels zeigen, daß er ihn wohl empfunden hat.

Hier möchte man die Besprechung der Kritik am liebsten abbrechen. Doch würden wir deren Charakter nicht vollständig gewinnen, wenn wir nicht auch den letzten Teil berücksichtigen wollten, obgleich derselbe eigentlich nichts Neues mehr bringt.

William Michael schließt seine Ausführungen mit folgenden Worten:

„Of minor exceeutive points the less said the better, when, as in this case, the essentials of such a work are worthy of all praise. It sums up all to say that the accessories are right, complete, and subordinate; and that we know no other exhibiting painter who would have continued so lofty a general result with such mastery in each detail."

Er hätte also jetzt gern die technische Seite ganz übergangen, nachdem er hat erkennen lassen, welch tiefen Eindruck das Gemälde auf ihn gemacht hat. Doch glaubt er es seinen Freunden schuldig zu sein, wie im Anfang, so auch hier darauf hinzuweisen, daß das präraphaelitische Programm in seiner Gesamtheit, in der Darstellung erhabener Ideen und in der sorgfältigen Ausführung aller Einzelheiten zur Anwendung gekommen ist.

Wir sind nunmehr in der Lage, die Grundzüge anzugeben, die die praktische Kunstkritik William Michaels im Dienste des Präraphaelismus kennzeichnen:

1.) Er verteidigt seine Freunde gegen die feindliche Kritik (besonders bei Millais erkennbar).

2.) Er erläutert an den Gemälden die präraphaelitische Kunstlehre.

3.) Die eigene kritische Begabung entwickelt sich während der präraphaelitischen Zeit.

4.) Diese Begabung stützt sich von Anfang bis Schluß vornehmlich auf das Denken, das ihn dem Präraphaelismus im allgemeinen und der Kunst H u n t s im besonderen in natürlicher Weise verbindet.

2) W i l l i a m M i c h a e l s V e r h ä l t n i s z u s e i n e n Geschwistern.

a) Die Bedeutung für Dante Gabriel und Christina als Hauptstütze der Familie Rossetti.

Zunächst liegt seine Bedeutung für Dante Gabriel und Christina darin, daß er zum großen Teile mitgewirkt hat, die äußeren Voraussetzungen für den vollen Einsatz ihrer künstlerischen Persönlichkeit zu schaffen. Um erkennen zu lassen, wie weit seine Geschwister ihm in diesem Sinne verpflichtet sind, sei zuerst seine Stellung innerhalb der elterlichen Familie, soweit sie in diesem Zusammenhange wichtig ist, gezeigt.

W. M. Rossetti, D. G. Rossetti. His Family L. With a Memoir, S. 10: „The tolerably thriving condition of our household declined with my father's decline in health, which began towards 1842."

Rem. 36: „After the loss of one eye (im Jahre 1843) he continued giving lessons for a year or two, but soon this became no longer possible, and apart from receiving some very few pupils in his own house, his professional occupation was gone, and with it the family income."

Von 1842 ab also geht es mit der Gesundheit des Vaters ständig berab, nach 1843 sieht er sich bald gezwungen, auf die Ausübung beruflicher Tätigkeit ganz zu verzichten. Er hört auf, der Versorger seiner Familie zu sein.

Allmählich wächst nun William Michael in den nächsten Jahren in das Amt hinein, von dem der Vater hat zurücktreten

müssen. Die Mutter, von Christina zeitweise unterstützt, versucht, durch Erteilung von Unterricht Mittel zum Unterhalt der Familie zu beschaffen:

Rem. 37: „My mother, who was very well versed in Italian and French, and had been a governess before her marriage, laid herself out to obtain some pupils. This may have begun as early as 1844. She got a few pupils."

Rem. 107: (Anfang des Jahres 1851) „The day school was set up, and was certainly very well conducted by my mother, diligently seconded by Christina. It was not, however, in any sense a paying success."

Rem. 108: „In the spring of 1853 off went my mother and Christina to the Somerset town . . . the day school, like its predecessor, did not promote itself."

An ehrlichen Bemühungen läßt es also die Mutter nicht fehlen, doch vermag sie aus ihnen nur unbedeutende Einnahmen zu gewinnen.

Maria, das älteste der vier Kinder, versucht entsprechend ihrer Erziehung an der Überwindung der wirtschaftlichen Not im elterlichen Hause mitzuwirken:

Rem. 37: „Maria attained in 1844 the age of seventeen. She had been educated wholly by her mother with a view to her becoming a governess, and towards that year she produced her first situation in the family of the Rev. Lord and Lady Charles Thynne."

Rem. 61: (bezieht sich auf das Jahr 1848) „Maria was either still a governess or (I think by this time) living at home and going out as a teacher, both of Italian and other branches of education; and in this capacity she was seldom quite unemployed, and gradually she made her way."

Sie ist also etwa so weit, daß sie selber keine Last mehr für die Familie bedeutet.

William Michael ist derjenige, der in dieser schweren Zeit die eigentliche Bürde des Familien-Unterhaltes in steigendem Maße zu tragen hat. Mit 15½ Jahren verläßt er die Schule, (King's College) und tritt am 6. Februar 1845 ins Excise Office ein.

Rem. 44: „Behold me then on 6 February 1845, aged about fifteen and a half, launched on my life's work."

Einige Zahlen mögen uns die allmählich zunehmende Bedeutung William Michaels als Ernährer der Familie erkennen lassen:

Rem. 45: (1845): „My pay was quite as good as could reasonably be expected at so early an age, £ 80 a year; a sum

which (I need hardly say) moderate as it was, told for not a little in our stinted household."

Rem. 98 (1851): „My salary on the Spectator was £ 50 a year. With this moderate annual sum supplementing my salary in the Inland Revenue (which may now have been something like £ 110) I figured almost as a capitalist among the P. R. B. It should be understood however that I never used my small income as if it were so much pocket money proper to myself, it was treated as a part, and by this time a leading part, of the slender household resources."

Rem. 112: „About the end of the summer of 1853 I received notice at Somerset House that I should soon be promoted to a higher post, with a salary of £ 250 and annual increments; the promotion came to effect just before I was twenty-four years of age. With this salary, supplemented by what I received from the Spectator, and with the small income which my mother possessed consequent upon the death of her parents, and with that which Maria made from teaching, I saw that we could all manage to get on in one household in adequate comfort." Im Frühjahr 1853 war die Mutter mit Christina nach Somerset Town übergesiedelt, um dort eine neue Privatschule einzurichten.

Aus den angeführten Stellen geht folgendes hervor:

1.) Die Einnahmen William Michaels in den Krisenjahren der Familie steigen schnell.

2.) Er stellt diese Einnahmen vollkommen für den Unterhalt der Familie zur Verfügung.

Wenn wir nun noch den zunehmenden Leistungen William Michaels die Summen gegenüberstellen, mit denen er die Einnahmen des Vaters angibt, dann haben wir ein ziemlich genaues Bild von der Bedeutung, die er für die wirtschaftliche Sicherstellung der Familie hat:

Rem. 2: „A year in which he (the father) made a clear £ 300 was regarded as a very good year and a rare one, generally (I suppose) the income of the household may have been from £ 220 to £ 280 a year."

Wir sehen, wie William Michael immer mehr in die Stelle des Vaters als Versorger seiner Angehörigen einrückt, eine Stelle, die er gegen 1853 vollkommen ausfüllt. Zwanzig Jahre, bis zu seiner Verheiratung im Jahre 1874, ist er der Ernährer der Familie Rossetti geblieben. Welche Bedeutung hat nun diese durch William Michael gestützte Familie für Dante Gabriel?

Rem. 37: „In the year 1844, Gabriel could not add in any sort of way to the family income. He was a student of art in

Bloomsbury Street, under Mr. F. S. Cary — the so-called "Sass's Academy." He therefore cost something and earned nothing."

Also gerade in der schweren Zeit befindet sich Dante Gabriel in der Ausbildung, und während er als der älteste Sohn eigentlich der nächste ist, der für den erkrankten Vater einzutreten hat, muß die Familie noch für ihn das Unterrichtsgeld aufbringen. Er besucht Carys Zeichenschule von 1842 bis 46 und ist dann noch zwei Jahre Schüler der Royal Academy. 1848 bricht er sein Studium aus Unzufriedenheit mit der akademischen Lehrweise vorzeitig ab und versucht als Schüler Browns und Hunts schneller zur künstlerischen Praxis zu gelangen.

Es ist nur natürlich, daß er auch in dieser Zeit von wirtschaftlicher Selbständigkeit noch weit entfernt ist:

W. M. Rossetti, The Poetical Works of Chr. R., Memoir, LI: „Dante Gabriel, until 1848, could earn nothing, and for some ensuing years very little; the expenses of starting him in his pictorial vocation were not inconsiderable."

Die Schwierigkeiten, die die elterliche Familie zu überwinden hat in dem Bemühen, Dante Gabriel auf eigene Füße zu stellen, werden noch durch zwei Umstände vermehrt:

1.) Sein Anschluß an die von allen Seiten angefeindete präraphaelitische Brüderschaft schadet seinem Ruf als Maler: W. M. Rossetti, D. G. R. His Family L. With a Mem., S. 160: „Its price (Ecce Ancilla Domini) was £ 50, but it remained unsold until the opening of 1853."

2.) Dante Gabriel ist zu wenig imstande, sich selbst zu planmäßiger Arbeit zu zwingen:

Family L. With a M., S. 167: „It may be as well to say here that my brother was in the years of his studentship and his first practice as a painter very much what is defined by the word "desultory"; partly because he disliked routine work and plodding application, and partly because he was divided between literary and pictorial interests, and often wanted to write, when, to all appearance, he ought to have been drawing."

Erst 1852 ist Dante Gabriel in der Lage, sich von der elterlichen Familie zu trennen:

Family L. With a M., S. 170: „It was, I gather, on 23 November 1852 that Rossetti finally removed into chambers of his own, and thus ceased to belong to the household at Charlotte Street, or rather then in Arlington Street."

Als dann im Frühjahr 1854 Ruskin sich des jungen Künstlers annimmt, da kann seine Stellung als gesichert angesehen werden.

Wir sehen die Bedeutung, die William Michael für die künstlerische Entwicklung seines Bruders hat. Die elterliche

Familie ist die Grundlage, die Dante Gabriel so lange hält, bis die eigene Kunst ihn ernähren kann. William Michael ist die feste Stütze, die dieser Grundlage die erforderliche Tragkraft verleiht.

Aus William Michaels Stellung innerhalb der Familie Rossetti nach des Vaters Erkrankung ergibt sich auch zum großen Teil seine Bedeutung für seine Schwester Christina. Sie hat des Rückhaltes an der Familie in ihrem ganzen Leben bedurft.

Rem. 39: „Christina, who was also taught entirely by my mother, was in childhood assumed to be likely to adopt the family vocation and become a governess; but, her health being infirm even in girlhood, she never did this."

Die gesundheitlichen Voraussetzungen für die Ausübung des Berufes der Erzieherin sind bei ihr nicht gegeben.

Einmal in ihrem Leben sieht sie sich für eine Zeit von drei Jahren gezwungen, unter dem wirtschaftlichen Druck, der auf der Familie lastet, selber für ihren Unterhalt tätig zu sein. Von 1851 bis 54, also von ihrem 21. bis 24. Lebensjahre, unterstützt sie ihre Mutter bei der Unterrichtsarbeit. In welcher Weise sie sich der Notwendigkeit der Verhältnisse fügt, zeigt folgende Stelle aus den Erinnerungen, die sich auf die Übersiedlung von Mutter und Tochter nach Somerset Town im Jahre 1853 bezieht:

Rem. 109: „Christina likewise was ready to undertake any sort of educational drudgery to which circumstances might relegate her, and to perform it unrepiningly; still she was not at all unconscious of her poetic powers; she chafed at the separation from her sister and brothers; and having previously had more than enough standing cause for low spirits, she was anything but happy at Frome."

Wir sehen, daß die Unterrichtsarbeit einen harten Zwang für das körperlich zarte, seiner poetischen Begabung bewußte Mädchen bedeutet.

Danach ist das Jahr 1854, in dem William Michael die Familienmitglieder, wie vorhin gezeigt, wieder zusammenführen kann, ein Wendepunkt in ihrem Leben. Die Bedeutung dieses Ereignisses für Christina ist aus dem Memoir ihres Bruders ersichtlich:

The Poet. W. of Christ. R., Memoir, LI: „We reunited in Upper Albany Street (1854), and from this time forward Christina simply lived at home — no longer under the necessity of teaching the small daughters of the neighbouring hairdresser or the neighbouring porkbutcher their p's and q's, but anxious

to secure any literary pickings which might offer, and producing poems which the world has not as yet been willing to let die . . . Of course she lived in comfort and security as a member of the family along with other members."

Sie hat durch den Bruder wieder ein Elternhaus bekommen, in dem sie sich geborgen fühlt, in dem sie ihren dichterischen Neigungen leben kann, ohne von Existenzsorgen bedrückt zu sein.

Über zwanzig Jahre ist ihr das Haus William Michaels ein Heim gewesen, und als im Jahre 1876, zwei Jahre nach William Michaels Verheiratung, Mutter und Tochter sich von der jungen Familie trennen, da hält er sich noch weiterhin für beide verantwortlich:

Rem. 422: „My mother with her constant superiority to selfinterest, declined an offer that I made to contribute to her support after her removal, and in fact she, with Christina in her wake, and joining resources with her sisters, had sufficient means for living in comfort on the quiet scale they affected."

Er bietet ihnen also auch für die Folgezeit seine Unterstützung an, doch sind sie jetzt in der Lage, dieselbe nicht mehr in Anspruch zu nehmen.

Wie wichtig diese wirtschaftliche Sicherstellung Christinas durch William Michael ist, ersieht man aus den Zahlen, mit denen er die Einkünfte aus ihren Veröffentlichungen angibt:

The Poet. W. of Chr. R., Mem., LI: „Her earnings were decidedly meagre. I suppose that from 1854 to 1862 she seldom made £ 10 in a year; from 1862 to 1890 there might be (taking one year with another) an average of perhaps £ 40 per annum — less rather than more."

Sie ist also weit davon entfernt, in ihrer Dichtkunst eine feste Existenzgrundlage zu besitzen.

Christina ist sich selber wohl bewußt, wie sehr sie ihrem Bruder verpflichtet ist:

Letter to Cayley. February 1883 (Christina ist damals 53 Jahre alt): „William made me a home for so many years that I am inclined to rate the money-portion of my debt to him at (say) £ 100 a year, for 20 years. Here at once is £ 2000, and far enough am I from possessing such a sum. Not that William puts forward any such view but I entertain it all by myself."

Sandars, The Life of Christina Rossetti 1930, S. 247: „Mrs. Rossetti left £ 100 to William; and the rest of her money, amounting to nearly £ 4000, to Christina; who now told her brother that she was putting aside £ 2000 to pay back her dept to him,

as she said in her letter to Cayley. Eventually he became Christina's sole legatee."

Wir sehen, wie sie die wirtschaftliche Seite der Fürsorge durch den Bruder genau durchdenkt und am Schluß ihres Lebens die günstige Vermögenslage, in die sie durch mehrfache Erbschaft allmählich hineingekommen ist, zur Begleichung der nach und nach aufgelaufenen Schuld verwendet.

Mit der mehr als zwanzigjährigen Sorge für den Unterhalt der Schwester ist William Michaels Bereitwilligkeit, sich für sie einzusetzen, noch nicht erschöpft. Um 1864 steht sie vor der Notwendigkeit zu entscheiden, ob sie einer Neigung zu dem erwähnten Cayley stattgeben kann oder nicht. Cayleys freie religiöse Auffassung paßt nicht zu der strenggläubigen Frömmigkeit Christinas, außerdem vermögen seine bescheidenen Einnahmen nur eine unsichere Grundlage für eine Ehe zu bilden. William Michael schreibt:

Rem. 312: „While the question was still somewhat in suspence, and when I had become aware of my sister's feelings, I urged her in express terms not to hesitate to marry, as she and her husband would be most welcome to live in my house as members of the family."

Er will also in Zeiten der Not für beide, seine Schwester und deren Gatten, sorgen. Christina entscheidet so, daß sie des Bruders Angebot nie in Anspruch zu nehmen braucht. „With a sore heart," so heißt es weiter in den Erinnerungen, „she declined to be his wife."

Es ist schwer zu entscheiden, ob die Rücksichtnahme auf den Bruder oder die religiösen Bedenken bei Christina den Ausschlag geben. William Michael selber urteilt folgendermaßen:

„This (die wirtschaftlichen Erwägungen) however was not the turning-point — it could not be said to account at all in the upshot . . . To this (seinem Anerbieten) I make no doubt they would both have assented, had that been the only or the chief question at issue. But it was not, and the ultimate decision rested upon the religious grounds alone."

Eine entgegengesetzte Erklärung für Christinas Entscheidung gibt Sandars:

Sandars, The Life of Christina Rossetti, S. 140: „Perhaps it (die wirtschaftlichen Erwägungen) counted more than he (William Michael) thought, for Christina must have realized when she discovered Cayley's poverty that she had no right to impose a further burden on William, who would certainly have little chance of marriage himself, if in addition to his mother

and two sisters, he had also to keep his sister's husband. But knowing that this objection would be scouted by William as flimsy and that he would be determined to make the necessary sacrifice, she was silent on this aspect of the subject and laid the whole weight on her religious scruples."

Wir dürfen wohl annehmen, daß die Erklärung von Sandars der Wirklichkeit am nächsten kommt.

William Michael schließt die Darlegung ihrer Beziehung zu Cayley ab mit folgenden Worten:

„She would have been far happier, and might have become rather broader in mental outlook, and no one would have been any the worse for it."

Es spricht aus diesen Worten wohl aufrichtiges Bedauern darüber, daß er durch die Bereitwilligkeit zu einem persönlichen Opfer nicht zum Glück der Schwester hat beitragen können, und während sein ganzes Leben eine Fülle von Beispielen selbstloser Hingabe bietet, gehört dieses Anerbieten an Christina sicher zu den Äußerungen seines Wesens, in denen die Vornehmheit und der Edelsinn seines Charakters am schönsten zum Ausdruck kommen.

Wir sind nunmehr in der Lage, das Verhältnis William Michaels zu seinen Geschwistern soweit zu überschauen, daß die Hauptbedeutung, die er für sie hat, ersichtlich ist. Durch seine Stellung innerhalb der elterlichen Familie hilft er dem Bruder, über alle Schwierigkeiten hinweg die Grundlage zu erwerben, von der aus er als Künstler wirken kann, bei der Schwester sorgt er dafür, daß das Fehlen einer solchen Grundlage der Entfaltung ihrer Begabung nicht hinderlich ist. Je mehr wir den Beitrag schätzen, den Dante Gabriel und Christina zu der Kunst ihrer Zeit geliefert haben, desto mehr sind wir auch William Michael zu Dank verpflichtet.

b) William Michael als kritischer Helfer seines Bruders.

Es soll zweitens auf die Mitwirkung William Michaels zu der Arbeit seines Bruders eingegangen werden. Wir sehen ihn dabei in einem ähnlichen Verhältnis zu Dante Gabriel, in dem er vorher zu seinen präraphaelitischen Freunden gestanden hat, in dem Verhältnis des Kritikers zum Künstler. Für die Erfassung der Gesamt-Persönlichkeit William Michaels gewinnen wir durch die Betrachtung dieses Verhältnisses insofern ein neues wichtiges Moment, als sie uns Gelegenheit bietet, ihn als Literar-Kritiker kennen zu lernen.

Als im Jahre 1870 der erste Originalband der Gedichte Rossettis unter dem Titel „Poems" herauskommt, da enthält er folgende an William Michael gerichtete Widmung:

„To William Michael Rossetti, these Poems, to so many of which, so many years back, he gave the first brotherly hearing, are now at last dedicated."

Damit ist aber der Anteil William Michaels an der Arbeit des Bruders nicht erschöpft. Er hat nicht nur die Gedichte von 1870 gehört, er hat auch auf die endgültige Fassung der Werke des Bruders, die die Veröffentlichungen von 1861, 70 und 81 enthalten, Einfluß ausgeübt. Wie weit dieser Einfluß reicht, läßt sich nicht ermessen, wohl aber können wir erkennen, in welcher Art er ausgeübt worden ist. Der Auszug aus der Korrespondenz beider Brüder, den die Bücher „D. G. R. His Fam. L. With a Mem." und „Rossetti Papers" bieten, gewährt einen Einblick in die Unterstützung, die William Michael dem Bruder hat zukommen lassen.

Durch zwei Umstände werden unsere Möglichkeiten zur Untersuchung eingeschränkt:

1.) Das Buch „D. G. R. His Family L.," das zeitlich alle drei Veröffentlichungen umfaßt, enthält nur Briefe von Dante Gabriel.

2.) Die Sammlung „Rossetti Papers," in der auch Briefe William Michaels an Dante Gabriel veröffentlicht sind, umschließt nur den Zeitraum von 1862 bis 70, läßt sich also für die Veröffentlichungen von 1861 und 81 nicht verwenden. Doch wirken sich diese beiden Umstände insofern günstig aus, als William Michael den Bruder bei der Veröffentlichung von 1870, für die uns beide Sammlungen zur Verfügung stehen, am meisten unterstützt haben dürfte, denn die vierzehn Briefe Dante Gabriels an William Michael (auf dessen Mitwirkung Bezug nehmend), die das erste Buch enthält, verteilen sich auf die drei Veröffentlichungen des Dichters wie folgt:

Drei nehmen Bezug auf den Übersetzungsband „The Early Italian Poets" von 1861,

neun auf den ersten Originalband seiner Gedichte „Poems" von 1870,

zwei auf seine „Ballads and Sonnets", die 1881 herauskamen.

Man darf aus dieser Verteilung wohl schließen, daß William Michaels Hilfe für den Gedichtband von 1870 am meisten in Anspruch genommen worden ist.

Von den verschiedenen Übersetzungen, die 1861 veröffentlicht werden sollen, übergibt Dante Gabriel dem Bruder zur

Durchsicht seine Übertragung der „Vita Nuova". Brief Dante Gabriels an William Michael:

„18th January 1861: I am pushing on at last with my Italian Poets at the printer's. Could you help me at all, do you think, in collating my Vita Nuova with the original and amending inaccuracies, of which I am sure there are some? I have so much to do that I am tempted to bore you with it if you can and will."

„19th January: What I want is that you should correct my translation throughout, removing inaccuracies and mannerisms."

William Michael soll also die Übersetzung des Bruders durch Vergleichung mit dem Original nachprüfen. Daß er den Wunsch des Bruders erfüllt hat, dürfte aus einem anderen Briefe desselben hervorgehen:

„25th January 1861: Many many thanks for a most essential service most thoroughly performed. I have not yet verified the whole of the notes, but I see they are just what I needed, and will save me a vast amount of trouble."

Diese Zeilen können sich wohl kaum auf etwas anderes als die erbetene Korrektur der Übersetzung beziehen. Wir dürfen aus ihnen wohl schließen, daß William Michael in der Zwischenzeit dem Ersuchen des Bruders nachgekommen ist.

Noch eine weitere Mitwirkung legt Dante Gabriel dem Bruder nahe:

„19th January: If you have time, it would be a great service to translate the analyses of the poems (which I omitted). This, however, if you think it desirable to include them."

William Michael wird also gebeten, die Inhaltsangaben zu den einzelnen Gedichten der „Vita Nuova" zu übertragen, falls er deren Übersetzung für wünschenswert hält.

Daß er in diesem Sinne an der Übersetzungsarbeit Dante Gabriels teilgenommen hat, zeigt eine Bemerkung aus den Coll. Works of D. G. R.:

„Notes by W. M. R. (zu Seite 34): "This sonnet is divided", etc. It may be as well to mention that the expositions (of which this is the first) appended to the various poems of the Vita Nuova, were translated by me, not by my brother."

Am größten ist wahrscheinlich, wie bereits erwähnt, die Unterstützung William Michaels bei den Vorbereitungen zur Veröffentlichung des ersten Gedichtbandes, der unter dem Titel „Poems" 1870 erschien.

Brief D. G. Rossettis an W. M.:

„21st August 1869: After much bother with the proofs, and constantly finding new blunders, I have bethought myself to

bother you with them, so send them with this by book-post. Would you read them through, and if you find anything obviously wrong, correct it? In punctuation I have my own ideas, which may not be yours, so I will ask you to leave this alone; but if anything seems like a printer's error, will you notify it to me, and I will tell you whether to alter it? Also I should wish much to know of anything you disliked in any poem as it is still time to alter."

Er soll also die Gedichte auf Druckfehler untersuchen und, was wichtiger ist, sie einer kritischen Durchsicht unterziehen.

Da wir für diese Veröffentlichung, wie bereits gesagt, die beiden erwähnten Briefsammlungen verwenden können, sind wir in der Lage, an Beispielen zu zeigen, wie William Michael den Bruder als Kritiker unterstützt hat:

Zu dem Sonett „Retro me Sathana" schreibt William Michael am 24. August 1869:

„I don't quite like:
"Many years, many months, and many days"
I am not sure but that I should prefer:
"For certain years and certain months and days"."

Nehmen wir an, daß sich außer der von William Michael beanstandeten Zeile an dem Sonett nichts geändert hat, dann lauteten dessen vier letzte Verse:

„Leave these weak feet to tread in narrow ways.
Thou still upon the broad wine-sheltered path
Mayst wait the turning of the phials of wrath
Many years, many months, and many days

Es ist wohl ganz ausgeschlossen, daß die Schlußzeile als jambischer Fünftakter wie die vorstehenden Verse gelesen wird.

1.) Einem streng jambischen Vers
Manỳ years, màny mònths, and màny dàys
widersprechen die Lage des Wortakzentes von màny und die syntaktische Bedeutung von years, das nicht in einer Senkung stehen darf.

2.) Ein jambischer Vers mit Taktumstellung am Anfang (Jambus zum Trochäus)
Màny years, màny mònths, and màny dàys
ist wegen der erwähnten Bedeutung von years auch noch unmöglich.

3.) Einem jambischen Vers mit fehlendem Auftakt (Wegfall der Eingangssenkung) und Fehlen der dritten Senkung
-Mà/ny yèars, /-mà/ny mònths,/ and mà/ny dàys
wirken zwar die Akzentverhältnisse im Versinnern nicht ent-

gegen, doch müßte der Leser dabei auf das Ansteigen des ersten Rhythmus verzichten, also zunächst eine Pause einlegen und dann mit der Hebung beginnen. Hier aber trägt ihn die Gewohnheit der steigenden Rhythmen, die ohne Unterbrechung aufeinander folgen, gleich über die ersten beiden Silben hinweg zu dem bedeutungsvollen years hin. Dadurch ist er aus dem zweiteiligen in den dreiteiligen steigenden Rhythmus, aus dem Jambus in den Anapäst hineingekommen. Da sich auch die übrigen Silben zu diesem Versfuß zusammenfassen lassen, ist mt diesem neuen Anfangstakt der ganze rhythmische Gang bestimmt. Damit kommen wir zu der einzigen Möglichkeit, die für den Leser vorhanden ist. Er wird die Schlußzeile an die voraufgehenden jambischen Verse anfügen als einen anapästischen Dreitakter mit Verschleifung im letzten Takt:

Many yèars, / many mònths / and many dàys.

Wenn nun auch ein rhythmischer Wechsel an sich die Schlußzeile mehr hervortreten läßt und darum dem Sinn des Sonettes entspricht, so wirkt andererseits die lebhafte anapästische Bewegung dem Eindruck der langen Zeitdauer, der entstehen soll, entgegen. Der hier vorgenommene Wechsel schadet dem Gedicht. Die Ablehnung durch William Michael ist gerechtfertigt.

Die von diesem vorgeschlagene Form

„For certain years and certain months and days"

setzt den alten Rhytmus fort, hebt zwar die Schlußzeile nicht hervor, bringt aber auch keine Unruhe hinein und ist darum der ursprünglichen vorzuziehen.

Trotzdem Dante Gabriel in seinem Antwortbrief vom 27. August erklärt:

„"Many years" etc., is a favourite line of mine,"

hat er den Vorschlag des Bruders doch wohl fast unverändert angenommen. In den Collected Works finden wir die Form:

„For certain years, for certain months and days."

Zu dem Gedicht „Love's Nocturn" schreibt Dante Gabriel am 27. August 1869:

„Third stanza — last line sounds shortish, but is not.
What do you say? Suggest anything."

Es handelt sich um die Schlußzeile der nachstehenden Strophe:

„But for mine own sleep it lies
In one gracious form's control,
Fair with honourable eyes,
Lamps of a translucent soul:

Of their glance is loftiest dole,
Sweet and wise,
Wherein Love descries his goal."

William Michael antwortet am 12. September 1869:
„You say last line of stanza 3 sounds shortish. I don't perceive it at all as regards that line,
Wherein Love descries his goal:
rather as regards
And the funeral goes by. —
but would not on any account alter this last."
Die Strophe, der die letztgenannte Zeile angehört, lautet:
„Reft of her, my dreams are all
Clammy trance that fears the sky:
Changing footpaths shift and fall;
From polluted coverts nigh,
Miserable phantoms sigh;
Quakes the pall,
And the funeral goes by."

Auch in diesem Falle müssen wir William Michael das feinere metrische Empfinden zuerkennen; denn die letzte Schlußzeile erweckt tatsächlich den Eindruck der kürzeren Zeitdauer. Zwar sind Versmaß und Taktzahl in beiden Zeilen gleich (viertaktige trochäische Verse mit stumpfem Ausgang), doch liest man infolge der Akzentverhältnisse bei der letzten Zeile über die einzelnen Silben schneller hinweg.

Die erste Zeile hat vier rhythmische Akzente, die zweite, sofern wir den metrischen Nebenton auf der letzten Silbe von funeral mitzählen, ebenfalls vier: Whèrein lòve descriès his goàl. Aǹd the fùneràl goes bỳ [1]).

Dazu kommen drei bezw. zwei Satzakzente:
Wherein lòve descriès his goàl. And the fùneral goes bỳ.
Die Akzente wirken folgendermaßen zusammen:
Whèrein lóve descriés his goál. Aǹd the fúneràl goes bý.

Die erste Zeile hat also drei, die zweite zwei stark betonte Silben, bei der ersten wird darum das Tempo zweimal, bei der letzten nur einmal durch eine Stützsilbe im Versinnern aufgehalten.

Doch kommen solche Unterschiede im Verstempo häufiger vor. Ein Grund zur Abänderung, wie William Michael richtig sagt, besteht deswegen nicht. Dante Gabriel hat denn auch in den Schlußzeilen die alte Form beibehalten.

---

1) Die Silben mit einem Akzent: ˋ
Die Silben mit zwei Akzenten: ˊ

An dritter Stelle sei ein Beispiel gewählt, in dem William Michael eine rechte Auffassung von dem zulässigen Maß dichterischer Freiheit beweist.

Dante Gabriel schreibt am 27. August zu dem Gedicht „Ave:"

„There is a point in this poem I am going to change, either less or more thus:

the sea
sighed further off eternally
ancient
As heavy } sorrow sighs in sleep.
human
Like ancient sorrow or sad sleep."

William Michael antwortet darauf am 12. September 1869 wie folgt:

„The present lines very good, and I assume better than the old ones, though I don't remember these last-named with entire clearness. But unfortunnately there is a very serious objection which I had not reflected about before. Nazareth is quite inland, about equidistant from the Mediterranean and the Lake of Tiberias: the sea could no more be heard there than in London or Birmingham. I know one may care too much for objections of this sort, yet I think the local mendacity is too glaring."

Dante Gabriel aber sieht keine Notwendigkeit, die geographische Unkorrektheit zu beseitigen. In seinem Brief vom 15. September heißt es:

„I fear the sea must remain at Nazareth; you know an old painter would have made no bones if he wanted it for a background."

Da bei ihm der Hinweis auf die See einem ähnlichen Bedürfnis entspricht, veröffentlicht er das Gedicht, ohne die von William Michael angeregte Änderung vorgenommen zu haben.

Für einen Präraphaeliten wie Millais oder Hunt war eine derartige Abweichung von der Realität ausgeschlossen. Außerdem muß man annehmen, daß infolge der Bedeutung, die Nazareth in der Heilsgeschichte zukommt, über seine Lage soweit richtige Vorstellungen vorhanden sind, daß eine Verlegung an die See oder in deren Nähe vom allgemeinen Volksbewußtsein, besonders in England, als inkorrekt empfunden wird. Damit ist bereits gesagt, daß Dante Gabriel das ihm zustehende Maß dichterischer Freiheit überschritten hat.

Fassen wir nunmehr das Ergebnis der drei besprochenen Beispiele zusammen. Wir sehen, wie sich William Michael bei

der kritischen Untersuchung der Gedichte seines Bruders von feinem metrischem Empfinden und von dem rechten Sinn für die notwendigen Bindungen des Dichters leiten läßt.

Einen ähnlichen Dienst wie 1870 hat William Michael seinem Bruder auch bei der Veröffentlichung von 1881 erwiesen. Dante Gabriel schreibt am 18. Mai 1881:

„Many thanks. I should not dream of being impatient; but, if I find it impossible for you to get it done in a short time, I must find out whether the book can wait. My own impression is that there are no errors left. You have found none, though I think the smoothing of that "crouch close" etc. advantageous, if not too late for press. "Wading moon" I think a just and fine expression."

Worauf sich dieser Brief bezieht, zeigt die beigefügte Bemerkung William Michaels:

„This note refers to the proof of my brother's volume Ballads and Sonnets, then passing through the press."

Nach dem Brief muß man wohl annehmen, daß William Michael die ihm zugesandten Druckbogen flüchtig durchgesehen, dem Bruder den ersten allgemeinen Eindruck mitgeteilt und eine folgende gründliche Nachprüfung in Aussicht gestellt hat. Jedenfalls erkennen wir, daß er an den Vorbereitungen für die Veröffentlichungen von 1881 in ähnlicher Weise wie an den früheren beteiligt worden ist.

Wir sehen, wie William Michael seinen Bruder, den Übersetzer und Dichter, als Kritiker unterstützt, wir werden an seine präraphaelitische Zeit erinnert. War er damals den Malern ein Verteidiger, nachdem deren Gemälde bereits zu den Ausstellungen gesandt worden waren, so ist er jetzt dem Übersetzer und Dichter ein Berater, bevor dessen Werke der Öffentlichkeit übergeben werden.

c) William Michaels Sorge für den Nachruhm der Geschwister.

Endlich steht William Michael, und damit soll die Ausführung über sein Verhältnis zu den Geschwistern abgeschlossen werden, als Vermittler zwischen diesen und der Nachwelt, die sich in ihre Kunst vertiefen und ihre Persönlichkeit verstehen will. Die engen Beziehungen, die er zu ihnen unterhielt, und die lange Zeit, die er beide überlebte, (er starb 37 Jahre nach Dante Gabriels, 25 Jahre nach Christinas Tode), machen ihn dazu besonders geeignet.

Die Malerei Dante Gabriels war, da er seit 1851 nicht mehr ausgestellt hatte, zu seinen Lebzeiten nur einem kleinen

Kreis von Freunden und Gönnern bekannt geworden. Seine Übersetzungen und Dichtungen hatte er zwar selber großenteils veröffentlicht, doch verteilten sie sich auf verschiedene Ausgaben. Als nach dem Tode Dante Gabriels sich dessen ganzes Lebenswerk überschauen läßt, hält es William Michael für seine Aufgabe, es in seiner Gesamtheit dem Urteil der Öffentlichkeit zu übergeben, und zwar hat er zunächst beide Gebiete im Auge, in denen Dante Gabriel als Künstler tätig gewesen ist

Gleich nach dem Tode seines Bruders, im Frühsommer des Jahres 1882, plant er eine Ausstellung von Dante Gabriels Gemälden. Doch gibt er sein Vorhaben auf, weil die Londoner Akademie ein gleiches Unternehmen vorbereitet, das im nächsten Jahre zur Ausführung kommt:

Rem. 520: „In the early summer of 1882 I contemplated getting together an exhibition of my brother's works, although credibly advised that it was not likely to add to the assets of his estate. Before I had taken my definite steps, I learned that Mr. Leyland had offered to the Royal Academy that if they would organize an exhibition, he would contribute for the purpose the works in his possession, and the Academy undertook to act. I therefore gave up my project, of which little could have been made under such conditions."

Den anderen Plan aber, den Beitrag des Bruders zur englischen Literatur in seiner Gesamtheit der Öffentlichkeit zu unterbreiten, bringt er in den nächsten Jahren zur Ausführung:

1886 erscheinen „The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti".

Um den Original-Dichtungen des Bruders, die den wichtigsten Teil der „Collected-Works" bilden, schnellere und weitere Verbreitung zu sichern, gibt er sie im Jahre 1891 in einem besonderen Bande mit dem Titel „The Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti" heraus.

1904 erscheinen „The Poems of Dante Gabriel Rossetti, with Illustrations from his own Pictures and Designs".

Außerdem veröffentlicht William Michael zwei Einzelausgaben aus dem Werk seines Bruders:

1898: „The Blessed Damozel by Dante Gabriel Rossetti."

1900: „Lenore, by Bürger, translated by Dante Gabriel Rossetti."

In ähnlicher Weise haben ihn die Dichtungen der Schwester beschäftigt.

1896 (zwei Jahre nach Christinas Tod) erscheint eine Sammlung von bisher unveröffentlichten Gedichten:

„New Poems, hitherto unpublished or uncollected, edited by William Michael Rossetti," und

1904: „The Poetical Works of Christina Rossetti."

Das Lebenswerk des Bruders interessiert William Michael nicht nur als Herausgeber, er widmet ihm auch mehrere Veröffentlichungen, die den Zweck haben, sein Verständnis zu fördern, das Interesse an ihm zu vermehren. Dabei vermeidet er im allgemeinen, die Werke kritisch zu behandeln, da er weiß, daß dem Urteil eines Bruders doch nur bedingter Wert zuerkannt wird.

Hingewiesen sei auf seine Artikel, die er bald nach den ersten Ausstellungen der Gemälde seines Bruders in zwei Kunstzeitschriften veröffentlicht:

1884: The Art Journal, „Notes on Works by Dante Gabriel Rossetti."

1888: The Magazine of Art, „The Portraits of Dante Gabriel Rossetti."

Etwas näher eingehen müssen wir auf das Buch, in dem der Versuch einer Übersicht über das ganze Kunstschaffen Dante Gabriels gemacht wird, das 1889 unter dem Titel: „Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer" erschienen ist.

Das Buch bietet, von einigen vorsichtig geäußerten persönlichen Urteilen abgesehen, eine Zusammenstellung von Angaben, die in der Hauptsache der Korrespondenz des Bruders, zum Teil der eigenen Erinnerung entnommen sind, und die gewöhnlich nach der Zeitfolge der einzelnen Briefe Verwendung gefunden haben. Der Freund der Kunst Rossettis wird für manche Angabe, besonders des ersten Teiles, dem Verfasser dankbar sein, andererseits aber kann ihm ein doppelter Vorwurf wohl kaum erspart bleiben.

1.) Der Titel des Buches dürfte als unzutreffend bezeichnet werden. Ist schon an sich die Korrespondenz eines Künstlers als Hauptquelle für die Kenntnis seines Werkes von zweifelhaftem Wert, so kommt bei Dante Gabriel noch hinzu, daß ein Teil seiner Briefe nach Ansicht William Michaels verloren gegangen ist:

D. G. R. as Des. and Wr., Introduction, S. 4: „On more occasions than one he must have destroyed the entire stock, with very few exceptions, of letters, in his possession."

So wertvoll das Material auch ist, das William Michael aus den Briefen gewonnen hat, so ist es doch zu unvollständig und auf die einzelnen Werke zu ungleichmäßig verteilt, um uns ein Bild von der Lebensarbeit Dante Gabriels zu geben, wie es der Titel doch zu versprechen scheint.

2. Die Anordnung des Stoffes hätte vorteilhafter vorgenommen werden können. Da sie nach den Daten der Briefe erfolgt, schieben sich die zu den einzelnen Werken gehörigen Mitteilungen durcheinander. Man gewinnt auf diese Weise zwar einen guten Eindruck von der Arbeitsweise des Künstlers mit ihrer steten Abhängigkeit von einer Reihe verschiedener Projekte. Doch wird durch diese einseitige zeitliche Verknüpfung der sachliche Zusammenhang immer wieder unterbrochen.

Im letzten Teile des Buches bringt William Michael eine Prosa-Paraphrase des Sonetten-Zyklus „The House of Life".

Er ist sich wohl bewußt, daß seine Arbeit von manchen als schlechter Dienst, sowohl dem Dichter als auch dem Leser gegenüber, angesehen wird.

Vorwort zu „The House of Life", S. 181: „I am aware that a prose-paraphrase of poetry — especially of poetry abstract in thought and ornate in structure, such as is frequent in The House of Life — is not only a prose performance, but a prosaic performance; unalluring to any reader, distasteful, or even intolerable and degrading, in the eyes of some readers."

Da aber einige Leser die Sonette als dunkel bezeichnet haben, hält er es in ihrem Interesse und dem des Dichters für wünschenswert, das Verständnis derselben zu erleichtern:

Rem. 477: „As some people will have it that the series is obscure, I thought it a good turn to them and to the author to make them less obscure."

William Michael lehnt sich nach Möglichkeit an die Ausdrucksweise des Dichters an, läßt durch Umstellung und durch Zusätze den Sinn schärfer hervortreten, stellt bei einigen Sonetten den Grundgedanken heraus oder gibt dem Leser gleich zu Anfang eine Deutung der vom Dichter verwandten Symbolik. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Schwierigkeit, die gewöhnlich ihren Grund in der starken Konzentrierung der Rossettischen Sonett. hat, dadurch erheblich herabgemindert wird.

Steht bei den bisher erwähnten Veröffentlichungen William Michaels das Werk seiner Geschwister im Vordergrund, so haben die folgenden den Zweck, uns mit deren Persönlichkeit vertraut zu machen.

In seinen Erinnerungen heißt es:

Rem. 477: „None except myself knows what Dante Rossetti was like from early childhood till the day of his death."

Dieses Wort konnte er sicher ebenso gut mit Bezug auf seine Schwester gebrauchen, mit der er bis 1876 zusammen lebte.

Als Biograph seiner Geschwister hat William Michael diese Vertrautheit mit ihrer Persönlichkeit der Rossetti-Literatur nutzbar gemacht.

Die Biographie des Bruders erscheint im Jahre 1895 als besonderer Band zu der Sammlung der Familienbriefe Dante Gabriels, die der Schwester, weniger umfangreich, ist in der Gesamtausgabe ihrer Dichtungen von 1904 enthalten. Beide lassen sich vielleicht folgendermaßen kurz charakterisieren: Sorgfalt und Gründlichkeit in der Sammlung eines reichhaltigen Materials, das aber oftmals eine weitere Auswertung noch gestattet. Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie eine Fülle von wertvollen Auskünften bieten, wie sie nur einem Bruder zugänglich sind.

Endlich hat uns William Michael durch Veröffentlichung der Briefe seiner Geschwister in die Lage versetzt, uns selbständig ein Bild über deren Persönlichkeit zu verschaffen. Welche Absicht ihn dabei leitet, zeigt eine Stelle aus seinen Erinnerungen, die sich auf die erste Sammlung von 1895 bezieht. Rem. 554/55: „I thought therefore that it would be a great service to his memory, at the date when not very much was known about his real personality, to bring forward these family letters, and to show the man as he was, under conditions which neither invited nor permitted any disguise."

Diese Sammlung, der die eben erwähnte Biographie des Bruders beigefügt ist, erscheint unter dem Titel „Dante Gabriel Rossetti. His Family Letters" und enthält Briefe Dante Gabriels an seine Angehörigen und nahezu Verwandten.

1899 bringt William Michael eine zweite Sammlung heraus: „Ruskin: Rossetti: Pre-Raphaelitism".

Auch bei diesem Buche konnte man Einwendungen gegen den Titel erheben. Mancher Leser wird sicher durch ihn veranlaßt, eine Darlegung des Verhältnisses zwischen Ruskin und Rossetti und über das Wesen des Präraphaelismus zu erwarten. Das erste ist aus dem Buche vollständig, das zweite überhaupt nicht ersichtlich. Da die Sammlung nur bis zum Jahre 1850 reicht, erfahren wir nichts über die drei letzten Jahre der Freundschaft zwischen beiden Männern, vor allem über die Gründe für deren Aufhören. Außerdem werden wir über das Verhältnis nur einseitig unterrichtet, da Rossettis Briefe an Ruskin nicht mit aufgenommen sind.

Gelegentliche Bemerkungen nehmen Bezug auf den Präraphaelismus, doch ist dessen Wesen aus ihnen in keiner Weise zu erschließen.

Besser als durch den Titel wird das Buch charakterisiert durch die entsprechende Stelle im Vorwort (Preface IX): „The

volume is restricted to that part of my brothers's life which began with his personal acquaintance with Mr. Ruskin and ended with the death of his wife, 1862. Either Mr. Ruskin in relation to my brother, or my brother in relation to Mr. Ruskin counts as the principal figure in this compilation."

Das Buch ist nur eine Sammlung von Briefen und Tagebuchnotizen aus dem Rossetti-Kreise aus der Zeit von 1854 bis 1862 und erhält seinen Wert vornehmlich durch die Auskünfte, die es über das Verhältnis zwischen Ruskin und Rossetti bietet.

Im Jahre 1900 erscheint die Sammlung „Preraphaelite Diaries and Letters", die im dritten Teile einen Auszug aus dem präraphaelitischen Tagebuch enthält.

Die Veröffentlichungen über seine Geschwister geben William Michael eine große Bedeutung für die Rossetti-Literatur, die immer wieder auf seine Angaben hinweist und oftmals anerkennt, was sie ihm zu danken hat.

Nach Behandlung des Verhältnisses, in dem William Michael zu Dante Gabriel und Christina steht, ist nunmehr die Darlegung seiner Stellung im Präraphaeliten-Kreise abgeschlossen. Wir haben gesehen, wie er tätigen Anteil am Fortgang der präraphaelitischen Bewegung von 1849 genommen hat. Wir haben ihn kennen gelernt als die Hauptstütze der elterlichen Familie, deren Rückhalt Dante Gabriel und Christina für den Einsatz ihrer künstlerischen Persönlichkeit bedurften, als Mitarbeiter des Bruders und als Vermittler zwischen seinen Geschwistern und uns. Sein Name ist also mit der Geschichte des Präraphaelismus vielfach verknüpft, und der Freund der präraphaelitischen Kunst wird in Dankbarkeit auch William Michaels gedenken, der den Schöpfern dieser Kunst in so mannigfacher Weise gedient hat.

Literaturverzeichnis.

William Michael Rossetti: Some Reminiscences. London 1906.
— The Poetical Works of W. Blake, edited, with a prefatory memoir, by W. M. R. London 1874.
— The Poetical Works of P. B. Shelley, with Notes and a Memoir, by W. M. R. London 1870.
— The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, with Notes and a Memoir, by W. M. R. London 1878.
— Life of keats by W. M. R. London 1887.
— Lives of Famous Poets, London 1878.
— Fine Art, chiefly contemporary. London 1867.
— Dante Gabriel Rossetti. His Family Letters, with a Memoir. London 1895.
— Ruskin, Rossetti, Pre-Raphaelitism, London 1899.
— Pre-Raphaelite Diaries and Letters. London 1900.
— The Germ, a Facsimile Reprint. With an Introduction by W. M. R. London 1901.
— Rossetti Papers. London 1903.
— D. G. Rossetti as Designer and Writer. Including a Prose Paraphrase of the House of Life, London 1889.
— The Collected Works of D. G. R. Edited, with Preface and Notes, by W. M. R. London 1886.
— The Poetical Works of D. G. R. Edited, with Preface, by W. M. R. London 1901.
— The Poems of D. G. R., with Illustrations from his own Pictures and Designes. Edited, with an Introduction and Notes by W. M. R. London 1904.
— New Poems of Chr. R., hitherto unpublished or uncollected, Edit. by W. M. R. London 1896.
— The Poetical Works of Chr. R. With Memoir and Notes by W. M. R. London 1904.
— Notes on the Royal Academy Exhibition, 1868, Part. I by W. M. R.
The Critic, 1850.
The Spectator, 1850—58.
The Athenaeum, 1849—50.
Holman Hunt: Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood. London 1905.
Joseph Knight: Life of D. G. Rossetti. London 1887.
Wolfr. Waldschmidt: Dante G. Rossetti, Der Maler und der Dichter. Jena 1905.
Mary F. Sandars: The Life of Chr. Rossetti. Madras 1930.
Percy Bate: The English Pre-Raphaelite Painters, London 1899.
J. G. Millais: The Life-Letters of Sir John Everett Millais. London 1899.
Estler Wood: D. G. R. the Pre-Raphaelite Movement 1895.
Kurt Horn: W. M. R., sein Leben und sein Werk. (Ztschr. f. franz. und engl. Unterricht, Bd. 23, Heft 1, 2 und 4).
O. v. Schleinitz: William Holman Hunt, Bielefeld u. Leipzig 1907.
Karl Scheffler: Geschichte der europäischen Malerei vom Klassizismus zum Impressionismus, Berlin 1927.
J. Braun: Die liturgische Gewandung, Freiburg 1906.

Lebenslauf.

Am 26. März 1899 wurde ich in Quelle, Kreis Bielefeld als Sohn des Werkmeisters Karl Justus geboren. Am 24. Juli 1919 legte ich die erste Lehrerprüfung am Lehrerseminar in Hamm ab, am 31. März 1928 die verkürzte Reifeprüfung vor dem Prüfungsausschuß des Provinzialschulkollegiums in Münster. Ich studierte an den Universitäten Berlin und Münster.

Im Frühjahr 1931 weilte ich in England, um das Material für die vorliegende Arbeit zu sammeln.

Allen meinen verehrten Lehrern sage ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank, besonders Herrn Prof. Dr. Keller, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gab und mich bei deren Ausführung in liebenswürdiger Weise unterstützte.